Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

6



Институт
за историју уметности

Београд
1975

Зограф

опис за средњовековну уметност

ј 6, 1975

даје

титут за историју уметности
озофски факултет
рад, Чика Љубина 18—20

акција

слав Ј. Ђурић, Милан Ивановић,
слав Кораћ и Аника Сковран

едник

слав Ј. Ђурић

Садржај

Чланци

Сведочанства

Књиге

A propos des représentations de la Philoxénie d'Abraham sur les mosaïques des Ve—VIe siècles

Zoltan Kádár

Beatae memoriae
Josephi Bovini
amici carissimi

Parmi les représentations artistiques des événements bibliques décrits dans la *Genèse*, les figurations de la scène dite de la Philoxénie d'Abraham occupent une place toute particulière. Elles se basent sur le texte suivant (Gen. 18, 1—10): „Puis l'Éternel apparut dans les plaines de Mambré, comme il était assis à la porte de sa tente, pendant la chaleur du jour. — Car levant ses yeux, il regarda; et voici, trois hommes parurent devant lui; et les ayant aperçus, il courut au-devant d'eux de la porte de sa tente, et se prosterna en terre; — et il dit: Mon Seigneur, je te prie, si j'ai trouvé grâce devant tes yeux, ne passe point outre, je te prie, et arrête-toi chez ton serviteur. — Qu'on prenne, je vous prie, un peu d'eau, et lavez vos pieds, et reposez-vous sous un arbre; — et j'apporterai une bouchée de pain pour fortifier votre coeur, après quoi vous passerez outre; car c'est pour cela que vous êtes venus vers votre serviteur. Et ils dirent: Fais ce que tu as dit. — Abraham donc s'en alla en hâte dans la tente vers Sara, et lui dit: Hâte-toi, prends trois mesures de fleur de farine, pétris-les et fais des gâteaux. — Puis Abraham courut au troupeau, et prit un veau tendre et bon, lequel il donna à un serviteur qui se hâta de l'apprêter. — Ensuite il prit du beurre et du lait, et le veau qu'on avait apprêté, et le mit devant eux; et il se tint auprès d'eux sous l'arbre, et ils mangèrent. Et ils lui dirent: Où est Sara, ta femme? Et il répondit: La voilà dans la tente. — Et l'un d'entre eux dit: Je ne manquerai pas de retourner vers toi en ce même temps où nous sommes; et voici, Sara ta femme aura un fils. Et Sara écoutait à la porte de la tente qui était derrière lui."

Dans la littérature antique, on rencontre souvent la mention de l'arbre sacré de Mambré, appelé chêne ou *terebinthos*.[1] Lors de son pèlerinage en Terre Sainte, l'impératrice Hélène s'est scandalisée de voir un culte païen se déchaîner autour de l'arbre sacré d'Abraham: c'est pourquoi, après son retour, son fils, l'empereur Constantin, s'est adressé aux évêques de Palestine dans une lettre énergique, où il exigeait la suppression de ce culte[2], tout en faisant construire une très belle basilique à l'endroit sacré (Eusebius, *Vita Const.* III, 51—53, *PG.* 22, 381 BC.)[3].

Une description instructive du culte observé ici se trouve chez Sozomenos *(Hist. eccl.* 4): Προσφόρως δε ταῖς θρησκείας τιμῶσι τοῦτον τον χῶρον, οἱ μὲν ευχόμενοι τῷ πάντων Θεῷ, οἱ δὲ τοὺς ἀγγέλους ἐπικαλούμενοι καὶ οἶον σπένδοντες καὶ λίβχνον θύοντες ἢ βοῦν, ἢ τράγον ἢ ἀλεκτρυόνα.

La plus ancienne représentation de la rencontre d'Abraham avec les trois hommes a été conservée par la fresque, datant de la fin du IVe siècle, d'une catacombe, récemment découverte sous la Via Latina de Rome: la taille extrêmement petite des trois hommes par rapport à l'immense figure assise d'Abraham fait un effet très particulier — le tableau suggère évidemment que le patriarche a aperçu de loin les nouveaux venus et les salue (la différence de taille est donc mise au service de la figuration de la distance); le veau destiné au sacrifice se trouve à côté d'Abraham.[4] L'hospitalité, offerte par la suite, n'est donc présente ici que sous forme d'allusion.

Cette hospitalité elle-même est représentée pour la première fois par deux mosaïques. L'une d'elles, composée vers 432—440, se trouve dans la nef centrale de la basilique Sta Maria Maggiore de Rome; l'autre, plus tardive d'un siècle à peu près, orne le presbytère de San Vitale de Ravenne. La première de ces mosaïques choisit trois moments de la série d'événements en question: a) apparition des trois personnages célestes, avec le Seigneur au milieu, dont le corps même est auréolé; b) Abraham ordonne à Sara de préparer les gâteaux; c) Abraham sert le veau à ses invités (les deux dernières scènes constituent la partie inférieure de la composition, où règne le principe de la continuité, puisque c'est la répétition de la figure d'Abraham qui assure la liaison des scènes). En revanche, le sujet de la mosaïque de Ravenne correspond aux versets 18, 8—10 (cf. 11—15) de la Genèse: l'accent est mis sur la philoxénie elle-même et sur la prédiction de la naissance d'Isaac, et l'autre moitié de la *lunetta* montre déjà, en effet, l'immolation d'Isaac. La différence de composition est tributaire de cette différence de conception:

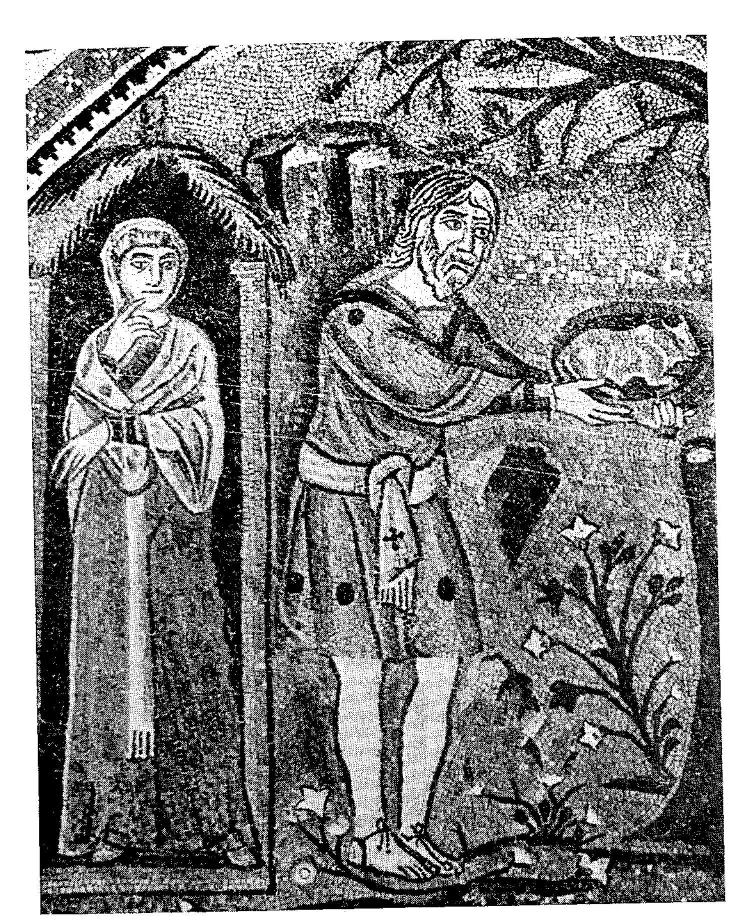
ig. 1. Rome, anta Maria laggiore

[1] Cf. Hölscher, s. v. *„Mamre"*, Pauly-Wissowa-Kroll, *Real-Encyclopädie d. class. Altertumsvissenschaft (= RE)*, cols. 962—963.

[2] A propos du culte païen de Mambré, cf. Hölscher, *op. cit.*, cols. 963—964.

[3] D'après K. Wessel, l'hospitalité offerte par Abraham avait déjà été représentée dans la basilique de Mambré à l'époque de Constantin (s. v. Abraham, *Reallexikon z. byzant. Kunst* I, p. 18), mais le κοσμεῖσθαι qu'on lit dans le texte d'Eusebius signifie seulement que l'empereur fit construire une belle basilique à Mambré (Eus. *Vita Const.* III, 53), cf. P. Mickley, *Die Konstantin-Kirchen im heiligen Lande — Eusebius-Texte*, Leipzig, 1923, pp. 22—25; A. E. Mader, s. v. Mambre, *Lexikon f. Theol. u. Kirche*, VI, cols. 838—839.

[4] Cf. A. Grabar, *Christian Iconography*, Bollingen Series XXXV—10, Princeton, 1968, p. 114, fig. 272.



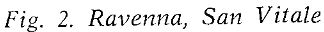


Fig. 2. Ravenna, San Vitale

les éléments de la scène de la philoxénie ne sont pas arrangés de la même manière à Rome et à Ravenne.

Sur la mosaïque de Sta Maria Maggiore, la composition de la Philoxénie est caractérisée par une double unité: sa moitié inférieure est divisée en deux parties égales, et Abraham servant ses hôtes est placé exactement au centre (fig. 1)[5]; par contre, à Ravenne, ce sont les trois personnages célestes, plus précisément un d'eux, qui occupent le centre de la *lunetta*. Les scènes voisines sont reliées, sur les deux mosaïques, par les branches du célèbre arbre de Mambré: sur celle de Rome, elles penchent vers les figures, présentées côte à côte, du patriarche, tandis que sur celle de Ravenne, le tronc de l'arbre se place entre Abraham offrant le repas et les trois personnages célestes, la scène étant toutefois unifiée par les branches s'étendant à gauche et à droite (figs. 2—3)[6].

La comparaison des détails est également très instructive, puisqu'elle fait ressortir les différences des intentions artistiques. La différence la plus importante se manifeste dans la représentation d'Abraham offrant un repas à ses hôtes. Sur la mosaïque romaine, on aperçoit Abraham en tunique et toge longues, son vêtement de dessous est orné par un large *clavus* et celui de dessus par une lettre I, sa tête blanchie est ceinte d'une chevelure et d'une barbe en collier fournies et bien taillées: il rappelle Abraham s'apprêtant à immoler son fils, sur la mosaïque de Ravenne. Mais l'Abraham qui apparaît dans la scène de philoxénie de cette dernière s'oppose aux deux autres représentations: il porte une courte tunique jaune, avec une ceinture autour de la taille, ses jambes sont nues, sauf une paire de simples sandales aux pieds, ses cheveux sont longs et sa barbe en désordre. Sara est vêtue différemment, elle aussi, sur les deux mosaïques: sur celle de Rome — où elle est occupée à préparer le repas —, elle a une longue robe rouge avec *clavus* noir, tandis que sur celle de Ravenne où, debout, elle ne fait qu'observer les événements, sa robe est de couleur violette, son *clavus* est jaune, sa tête et ses épaules sont enveloppées dans une écharpe, qui se termine par un long ruban noué sur la poitrine. Il est remarquable que la mosaïque romaine montre Sara au milieu de ses activités de ménagère, tandis que sur celle de Ravenne, elle est une observatrice passive de l'hospitalité offerte par son époux, tout en étant attentive au présage du Seigneur (Gen. 18, 10). Sur la mosaïque romaine, les invités se tiennent raides, à moins qu'on ne considère le geste de bénédiction de celui de gauche; à Ravenne, les personnages ont été représentés avec des gestes vifs; la table y est bénie par le personnage central, et à Rome par le personnage placé à gauche, chaque fois avec la main droite levée devant la poitrine. La maison d'Abraham est également très différente ici et là: selon la mosaïque romaine, le patriarche et son épouse habitent une belle maison au toit rouge, dont l'entrée est décorée par un beau rideau; mais sur celle de Ravenne, Sara se trouve devant une simple chaumière, qui ressemble beaucoup à l'habitation, représentée sur une autre mosaïque de San Vitale[7], du premier berger: Abel.

Pour donner une image claire de la différence des deux mosaïques, nous voudrions signaler encore quelques détails — insignifiants en apparence, mais, en fait, très dignes d'attention —, en ce qui concerne notamment la forme que revêtent les cadeaux. Sur la mosaïque de Rome, Sara prépare pour ses hôtes des gâteaux coniques[8] (on en voit, à l'état déjà prêt, sur la table des saints personnages); celle de Ravenne présente, en revanche, des pains (?) plats divisés en quatre[9] et vus

[5] Reproduction en couleurs: A. Grabar—C. Nordenfalk, *Le Haut Moyen Age*, Genève, 1957, p. 37; analyse iconographique: A. Grabar, *Christian Iconography*, p. 114.

[6] Reproduction en couleurs: G. Bovini — L. von Mattl, *Ravenna*, Köln, 1971, planches 78—79; photographies de détail: F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden, 1958, planches 326—331; analyse: F. W. Deichmann, *Ravenna*, Wiesbaden, 1969, pp. 230, 236—239, 244.



Fig. 3. Ravenna, San Vitale

[7] F. W. Deichmann, *Frühchr. Bauten*, planche 322.

[8] Cf. Orth, s. v. Kuchen *RE* XI, col. 2089.

[9] Pour les pains marqués d'une croix, cf. B. Stuiber, s. v. Brot, *Reallex. f. Antike u. Christentum*, II, col. 617 (avec bibliographie: col. 620).

de dessus. Ce qui est le plus remarquable enfin dans ces scènes d'hospitalité, c'est que, sur la mosaïque de Rome, Abraham tend le plat oblong — avec le tendre veau représenté dans une vue demi-latérale — vers son invité placé à gauche; par contre, sur celle de Ravenne, il se tient debout, respectueux, devant l'arbre, et c'est ainsi qu'il tend vers ses hôtes un plat oval, sur lequel on voit l'image réduite d'un zébu adulte. Cet animal — espèce de bovidés d'origine typiquement orientale[10] — apparaît déjà plus tôt, dans la représentation des sacrifices de l'Ancien Testament, sur les fresques de la synagogue de Doura-Europos[11] (cf. fig. 4).

Les différences des détails, découvertes par cette analyse, se laissent ramener à une profonde différence des deux conceptions qui ont donné naissance aux deux mosaïques de philoxénie. La mosaïque romaine, qui applique le principe de continuité dans la représentation et qui montre un patriarche solennel et plein de dignité, provient d'une vision aristocratique, qui caractérisait l'art de la ville de Rome à l'antiquité finissante,[12] et qui alliait, dans sa conception artistique, une élégance nourrie de classicisme à une sorte d'impressionnisme pictural. Conformément à cette vision, la mosaïque romaine présente une Sara active; le rapport entre Abraham et Sara y apparaît sous une forme épique et fidèle au texte biblioque; l'entourage — la belle maison — ne fait qu'augmenter cet effet d'aristocratisme de la scène. Quant aux deux représentations d'Abraham sur la mosaïque de Ravenne, elles contrastent fortement dans leur atmosphère. Par son caractère dramatique et solennel, la scène du sacrifice suggère le même effet que la mosaïque romaine: la seule différence réside dans le style, puisque, dans la représentation des personnages, celle-là insiste sur la ligne et celle-ci sur le volume et le pittoresque. Par contre, l'Abraham de la Philoxénie de Ravenne est un *pastor gregum*, ce qui est souligné aussi par le *tabernaculum*[13] couvert de chaume, derrière Sara. Cette divergence constatée entre les deux représentations d'Abraham à Ravenne est déterminée, bien entendu, par le sujet aussi: dans la scène de l'immolation d'Isaac, Abraham doit être caractérisé comme grand prêtre. Pourtant, les deux scènes de la mosaïque de Ravenne sont reliées par un double lien: d'une part, dans le domaine des idées, le présage de la naissance d'Isaac est suivi de son immolation; d'autre part, le sacrifice lui-même semble être répété, le zébu étant remplacé, dans la scène suivante, par Isaac, à qui un agneau se substituera à son tour, le tout préfigurant le rapport *immolatio-redemptio*, que s'accomplira dans le Christ. Ainsi, la mosaïque de Ravenne — qui présente d'ailleurs certains traits orientaux — possède une signification plus profonde que la mosaïque de Rome, qui se préoccupe uniquement de la Théophanie solennelle. Malgré une forte condensation de la Théophanie et de la Philoxénie, la mosaïque de Ravenne est chargée d'un contenu social plus ample et d'un symbolisme plus profond que la mosaïque de Rome; elle reflète une idéologie sotériologique de sens universel.



Fig. 4. Doura-Europos, Synagogue

[10] A propos de la représentation du zébu dans l'art antique, cf. J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, Ithaka, New York, 1973, pp. 285—286 (avec bibliographie, cf. p. 356, notes 15 et 17). Cf. S. Bökönyi *(History of Domestic Mammals in Central and Eastern Europe*, Budapest, 1974, p. 129): „... the zebu should be considered first for the area in wich it lived reached the Asian or African provinces of the Roman Empire".

[11] A propos des représentations du zébu comme animal de sacrifice sur les fresques de la synagogue de Doura-Europos, cf. C. H. Kraeling, *The Synagogue, The Excavations at Dura-Europos*, Final Report VIII, Part 1, New Haven, 1956, planche LX (zébu et bélier sous Aaron), planche LXII (zébu sur un autel brûlant).

[12] Cf. A. Grabar, *Le Haut Moyen Age*, p. 36.

[13] Jérôme désigne l'habitation d'Abraham et de Sara par le mot *tabernaculum* non seulement dans sa traduction de la Bible, mais ailleurs aussi, par. ex. Comment. in Zachar. 11, 5; cf. cependant Peregrinatio Paulae XI: *intravit Sarae cellulas* (sc. Paula) *videns incunabula Isaac* (cf. Hölscher, *op. cit.*, cols. 964—965).

Однос калоте и тамбура на куполама у Византији и средњовековној Србији

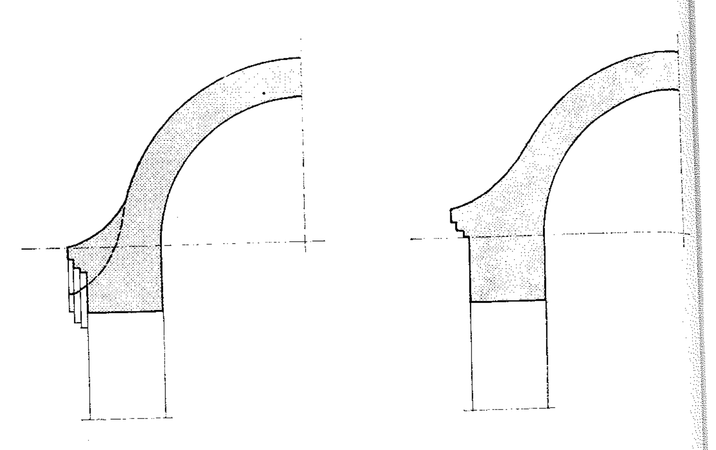
Оливера Марковић-Кандић

Купола је основни елеменат византијске архитектуре и у просторном и у грађевинском смислу. Већ најранији сачувани примери показују да је она имала владајућу улогу у распореду маса византијске цркве. У исто време, куполна грађевина је постављала обавезу градитељима да добро познају занат и законе статике.[1]

Куполни систем грађења, односно особености постројења које носи куполу, објашњавани су у посебним прегледима,[2] као и у саставу студија о византијској и српској архитектури.[3] Међутим, конструктивна зависност висине средишта калоте кубета и спољног обликовања завршетка тамбура није била предмет посебних испитивања.

Статички проблем калоте решава се у односу висине њеног центра и назитка који је са спољне стране оптерећује и смањује бочне потиске. Завршни венац тамбура са спољне стране куполе, према томе, треба да буде изнад равни са које је описана калота (сл. 1). Ако је средиште калоте високо изнад прозорских лукова, тамбур се са спољне стране завршавао равним венцем, јер би се лучно повијена линија венца, у својим најнижим тачкама, спуштала испод равни на којој је центар калоте (сл. 2). Како је сила једнака у целом ободу куполе, она би на овим местима била ослабљена. Лучно повијени венац градио се само у случајевима кад је средиште калоте спуштено толико да се и најниже тачке венца тамбура налазе изнад њега.

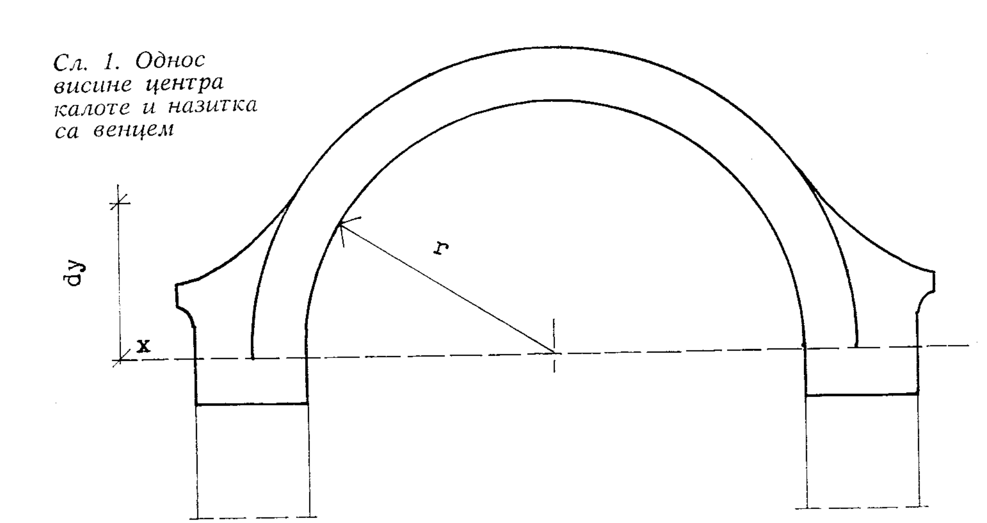
Купола је статички најслабија на првој трећини висине, јер су ту бочни потисци највећи. На равномерно оптерећеним, рачунски димензионисаним куполама критична тачка је код угла од 51°49'.[4] У тој тачки напони не постоје, те код лоше срачунатих купола на овом месту може доћи до прскања. Изнад те тачке је зона притиска, а испод ње зона затезања (сл. 3). Материјали не трпе затезања, осим армираног бетона, где затезање прима арматура. Због тога се купола осигурава у зони где делују хоризонталне силе. То се може постићи повећањем дебљине калоте, јер се са повећањем пресека смањују напони.



Сл. 2. Пресек кроз калоту са високим центром и начин завршавања тамбура
А — неконструктивно лучно повијени венац тамбура
Б — правилан равно завршени венац тамбура

Код средњовековних купола зона затезања је мала, јер оне имају већу дебљину од оне која би, на основу статичког рачуна, била потребна. Ране византијске куполе зидане су у хоризонталним редовима, па су и тако смањиване хоризонталне силе.[5] Осим тога, зидови тамбура на које калота належе били су увек дебљи од пресека калоте, што је дозвољавало зидање назитка са венцем изнад равни ослонаца, са спољне стране. Тај назидак игра улогу тзв. „мртвог терета", који доприноси да сила куполе не излази из језгра зида. На тај начин је постигнута стабилност калоте и резултанта сила се преноси на носаче калоте као вертикално оптерећење.

Средњовековним градитељима су свакако била позната статичка начела куполног система.[6] Они су се увек трудили да куполу ојачају у њеном лежишту. Што је купола била већег полупречника то је и дебљина и висина назитка била већа. Код раних византијских купола изразито великог полупречника, као нпр. у Св. Софији у Цариграду, Св. Ирени, Сергију



Сл. 1. Однос висине центра калоте и назитка са венцем

[1] *Всеопщая история архитектуры*, 3, Ленинград-Москва 1966, 161—196; А. Грабар, *Византија. Византијска уметност средњега века (од VIII до XV века)*, Нови Сад 1969, 63.

[2] O. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris 1882, 59—68; А. В. Кузнецов, *Тектоника и конструкция центрических зданий*, Москва 1951; M. Rumpler, *La coupole dans l'architecture byzantine et musulmane*, Strasbourg 1956.

[3] A. Hamilton, *Byzantine architecture and decoration*, New York 1934, 14—25; Γ. Σωτηρίου, Χριστιανική καί Βυζαντινή Ἀρχαιολογία, Ἀθῆναι 1962, 345—348; R. Krautheimer, *Early christian and byzantine architecture* (publ. by Penguin books), 1965, у сваком поглављу говори о облицима купола; G. Millet, *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris 1919, 73—76; М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњега века*, Београд 1928; G. Millet, *Etude sur les églises de Rascie*, L'art byzantin chez les slaves, première partie, Paris 1930, 185—186.

[4] A. Saliger, *Praktična statika, Uvod u statičko proračunavanje sistema nosača*, Zagreb 1949, 448—449.

[5] O. Choisy, н. д., 65.

[6] *Всеопщая история архитектуры*, 161—196.

и Вакху и др., међупрозорски ступци су чак били ојачани са спољне стране контрфорима, а тамбури завршени равним венцима, тако да је ојачани назидак по целом ободу могао да прими отпор куполе. Калоте су често кришкасте, где ивице кришки делују као ребра која преносе оптерећење на контрфоре.

Развојем куполног система грађења, тамбури се издужују, а контрфори се дегенеришу у полуступбиће.[7] У средњовизантијском периоду има и равно и лучно повијених венаца на тамбурима. Равни венци су обично на куполама већег полупречника, као што их имају Св. Софија у Солуну, Дафни, Св. Марко у Венецији, Мирелион и Пантепопте у Цариграду и др. Смелији градитељи су конструисали лучне венце на тамбурима, али су при том ојачавали углове тамбура прислоњеним полуступбићима, а изнад прозора су умножавали лукове и венце. На тај начин су повећавали дебљину назитка у ослонцима калота и добијали потребну висину; тако је и најнижа тачка венца тамбура била изнад равни на којој се налази центар калоте. Такве су куполе Св. Теодора и Памакаристос у Цариграду, Велике Лавре на Светој Гори и др.

У црквама средњовековне Србије наилазимо на оба система обликовања завршних венаца на тамбурима (сл. 5 и сл. 6). Њихови градитељи су се прилагођавали захтевима поручилаца у погледу стила, односно обраде фасада, водећи рачуна о статичким законитостима при конструисању купола.

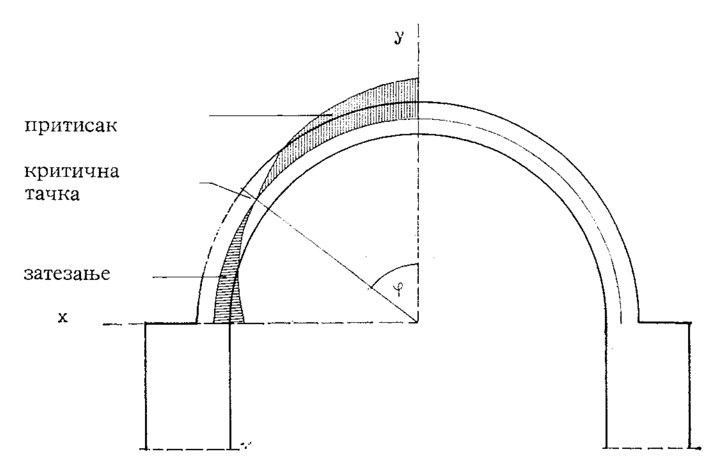
Већина тамбура на нашим црквама је преправљена у горњим деловима. Назици су дограђивани када је требало учврстити куполе које су попустиле услед потреса, када је оловни покривач замењиван ћерамидом, или када је кровни покривач постављан преко дрвене конструкције. Таква надзиђивања су најчешћа на куполама са таласастим венцем тамбура и на неким црквама су се и до данас задржала. Њихове првобитне облике могуће је реконструисати узимајући у обзир зависност базе калоте и висине венца тамбура, уз све друге елементе који се односе на археолошке остатке, стил, непосредне узоре, општи систем декорације и др. Због недостатка сасвим прецизних техничких снимака већине купола о овом питању се може говорити само уопштено.

Код „рашке групе" споменика решење је једноставније. Овде је стил наметао равно завршене тамбуре. Средиште полупречника калоте је постављено непосредно изнад прозорских лукова, а бочни потисци су неутралисани масом аркадног фриза. Међутим, на црквама насталим до XIII века, као и на каснијим споменицима из XIV и XV века, тамбури су са различито обликованим венцима.

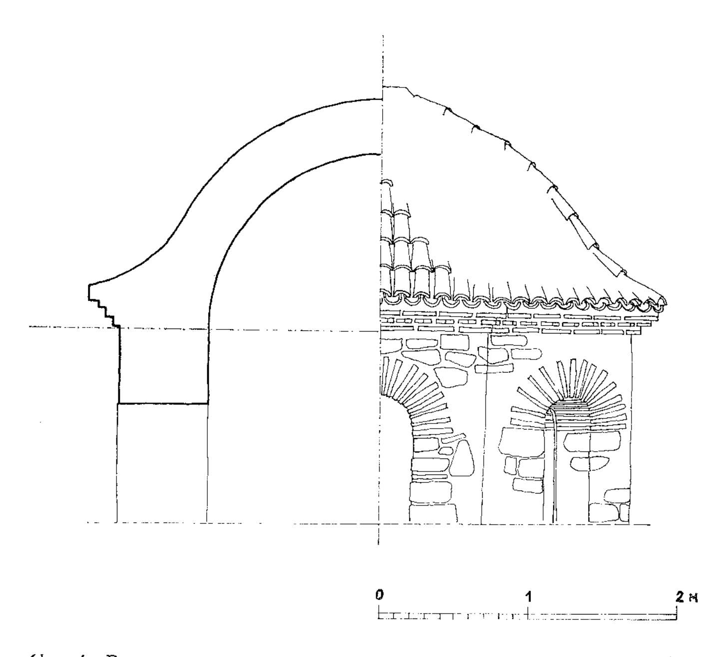
Повод за овај рад било је питање реконструкције куполе у Старој Павлици, са којим сам се суочила као конзерватор. Ту је био сачуван почетак калоте, па према томе и средиште њеног полупречника, али је недостајао спољни, горњи део тамбура са венцем. Средиште калоте је било више од лукова над прозорима тамбура, а сам тамбур је имао нерашчлањене, равне стране. Таласасти венац би у овом случају био неконструктиван, јер би његове најниже тачке морале да дођу испод равни са које почиње калота. Због тога је венац који завршава тамбур највероватније био раван (сл. 4).

Куполе из XIV и XV века су мањих размера, али су тамбури издуженији и декоративно обрађени; споља су најчешће разуђени степенастим испадима према угловима где су прислоњени полуступбићи, тако да умножени луци око прозора и завршни венци повећавају висину назитка. Зато је било могуће да се на великом броју цркава из овог раздобља изведу лучно повијени венци.

Многим црквама које су имале накнадно надзидане тамбуре, приликом рестаураторских радова враћени су првобитни облици лучних венаца. Неке, међутим, и данас имају равне венце тамбура. Без подробних, појединачних испитивања и премеравања сваког објекта, тешко је закључити где су и првобитни венци били равни, а где је њихов раван облик последица каснијих преправки таласастог венца.[8]



Сл. 3. Дијаграм момената калоте



Сл. 4. Реконструисана калота са равним венцем тамбура на цркви Стара Павлица

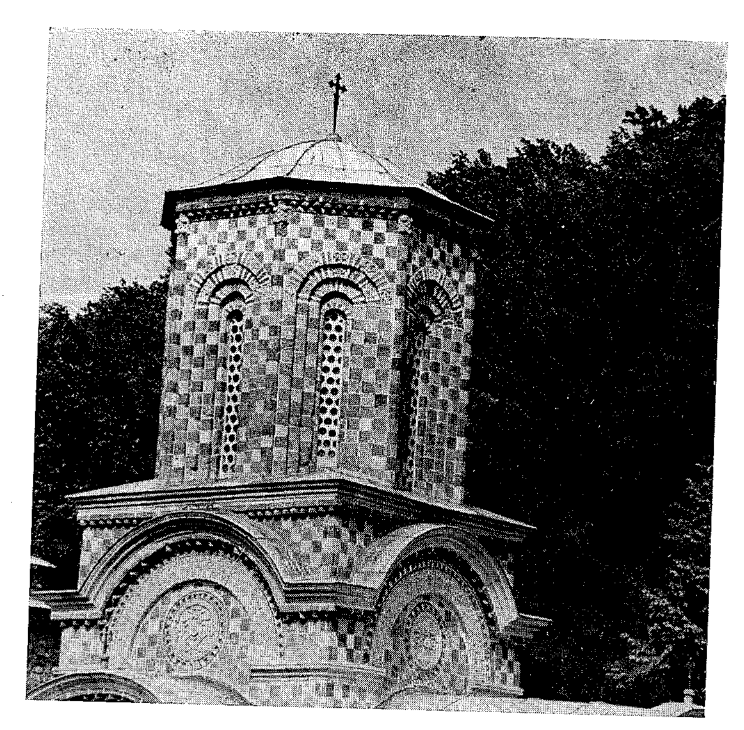
Однос висине средишта калоте и облика завршног венца тамбура, може, поред исхода осталих истраживања, да допринесе тачнијем одређивању првобитних облика купола. То је нарочито значајно код реконструкције купола, било да је на цркви сачувана првобитна калота, односно њен почетак, а непознат је облик спољног завршетка тамбура, било да се археолошким путем дође до елемената венца тамбура, а нема података о месту одакле калота почиње.

На црквама византијског градитељског подручја висина средишта калоте и спољно обликовање завршетка тамбура су у конструктивној зависности, без обзира на врсту система који носи цео организам. Код плитких купола, где је средиште веома спуштено а прави тамбур и не постоји (као у Св. Софији у Ца-

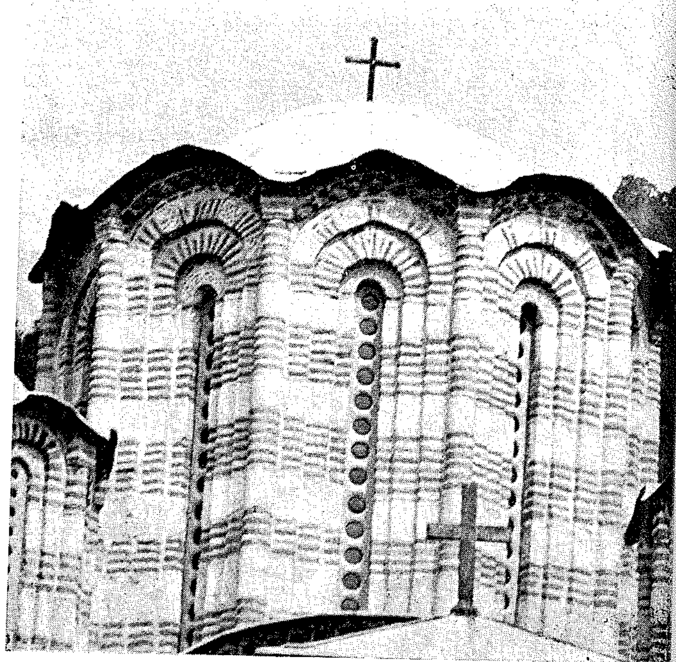
---

[7] О. Choisy, н. д., 66.

[8] Купола цркве у Каленићу је један од ретких, поузданих примера са првобитним равним венцем тамбура. Средиште кривине калоте налази се високо изнад прозора тамбура, остављајући између њих и венца равне зидне површине за декоративну обраду. На Раваници, међутим, венац је имао таласасту линију. Овде је раван са које почиње калота спуштена непосредно изнад прозорских лукова, а спољне стране тамбура су рашчлањене испустима и прислоњеним ступбићима на угловима, на које належу луци и венци. Тако је добијена висина назитка, довољна да осигура калоту по целом ободу.



Сл. 5. Купола цркве у Каленићу (снимак Н. Живковића)



Сл. 6. Купола цркве у Раваници (снимак Н. Живковића)

риграду), конструктивну улогу назитка преузимају у бази куполе елементи који је обухватају. Ако је купола на издигнутом тамбуру, резултанта сила се добија већ у ослонцима куполе, помоћу назитка са венцем, а тамбур само преноси оптерећење на носаче. Према томе, независно од тога, да ли је купола грађена на пандантифима или тромпама, да ли конструкцију носе стубови или зидови и луци, начело је исто, јер сви ови елементи преносе на тле вертикално оптерећење. Проблем бочних потисака калоте решава се у њеном лежишту — односом висина њеног средишта и назитка са завршним венцем.

Rapport de la calotte et du tambour des coupoles à Byzance et dans la Serbie médiévale

Olivera Marković-Kandić

Les constructeurs du Moyen Age connaissaient les principes statiques du système des coupoles, et ils ont résolu de diverses manières les problèmes concernant le déplacement des charges sur un système de supports, en tenant compte de la stabilité de la base de la calotte.

Au point de vue statique, la calotte est la moins solide dans le premier tiers de sa hauteur, parce que les poussées latérales y sont les plus fortes. La consolidation statique était réalisée par une augmentation de l'épaisseur de la calotte et par une surélévation du tambour qui se terminait par une corniche. La hauteur du centre de la calotte et la forme extérieure de l'extrémité supérieure du tambour dépendent l'une de l'autre du point de vue de leur construction. La corniche qui termine le tambour du côté extérieur de la coupole doit se trouver au-dessus du plan sur lequel se trouve la base de la calotte. Si les côtés du tambour sont polygonaux et à pans simples, et le centre de la calotte assez haut, au-dessus des arcs des fenêtres, le tambour se terminait par une corniche horizontale. La corniche ondulée se rencontre uniquement là où le centre de la calotte est abaissé, en sorte que les points les plus bas de la corniche du tambour se trouvent au-dessus du plan sur lequel se situe le centre de la calotte. Dans de tels cas les tambours sont généralement développés par des saillies et des colonnettes engagées sur lesquelles reposent les arcs et les corniches au-dessus des fenêtres, afin d'obtenir une surélévation suffisante de la construction.

Le rapport de la hauteur du centre de la calotte et de la forme de la corniche terminale du tambour, outre les résultats d'autres recherches, peut contribuer à préciser les formes originales des coupoles, à l'occasion de leur reconstruction.

Novootkrivena ikona Bogorodice u Zadru

Ivo Petricioli

U sakristiji zadarske crkve sv. Šimuna čuvala se, od starine, drvena slikana ikona s poprsjem Bogorodice koja drži malog Krista u uobičajenoj shemi umiljenja. Kada je dospjela na to mjesto nije poznato.[1]

Ikona je široka 55 cm, visoka 75 cm. U gornjem dijelu polukružnog je oblika i ima provobitni lučni okvir. Ostale strane obuhvaćene su novijim okvirom drukčije profiliranim.

Nedavnim restauratorskim zahvatom vraćen joj je prvobitni izgled. Prije toga, pokrivao je cijelu njenu površinu premaz kretskovenecijanskog slikara iz XVII st. i nije odavala ni po čemu veću starost. *Sabalich*, koji ju je prvi spomenuo, kratko ju je označio kao „pittura greca",[2] *Bersa* je pobliže određuje misleći na vrijeme mletačke vladavine.[3] *Cecchelli* je jedini naslućivao njenu starost. Kaže da je djelo kasnijeg 15. ili čak 16 st. usprkos starinskih osobina koje bi je prenijele u 13. ili najkasnije u 14. stoljeće.[4] *Oštrić* je smatra radom nepoznatog domaćeg majstora 14.—15. stoljeća".[5] Ja sam je na osnovu premaza, ne znajući za ono što on krije, spomenuo kao „bizantsku ikonu 17. stoljeća".[6]



Sl. 1. Zadar, crkva sv. Šimuna, ikona Bogorodice s djetetom, nakon restauriranja

Ikona je restaurirana u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije u Zagrebu 1972. god. Rad je vrlo uspješno izvršila akad. slikarica Alma Orlić, uklonivši osim premaza kretskovenecijanskog slikara i druge premaze koji su mu prethodili. Prvobitni sloj je bio vrlo malo oštećen, pa se slikarska faktura može dobro sagledati. Slika nam otkriva ruku vrijednog srednjovjekovnog majstora, vrsnog poznavaoca slikarskih dostignuća bizantskog slikarstva postkomnenskog razdoblja.

Ustanovilo se da je slika odrezana na donjem rubu i sa strana, a vjerojatno i u gornjem dijelu tako da je ispiljena po polukružnom okviru. Po zlatnom rezu s izbočenim gornjim dijelom, kako imamo čitav niz primjera, ona je bila najvjerojatnije pravokutnog oblika. Slikana površina je imala oblik kvadrata, s dodatkom u gornjem dijelu u obliku polukruga kojega je polumjer nešto manji od polovice stranice kvadrata. Nije isključeno da je prvobitno sačinjavala središnji dio triptiha s pokretnim krilima. Tome u prilog govori oblik profila na luku. Profil nije dekorativan s oblinama, nego je pravokutno stepeničasto rezan, što odgovara za prislanjanje vratnica.

To umiljenje ikonografski pokazuje neke osobitosti. Mali Krist ne sjedi na majčinoj ruci, kako se obično prikazuje, nego stoji na nekom podnožju kojega se oblik, zbog oštećenja slike na donjem rubu, može tek pretpostaviti. Majka ga podržava lijevom rukom, a desnom pokazuje prema njemu. Krist je desnom rukom obuhvatio njezin vrat. Ruka je prikazana vrlo dugačkom (prsti su po običaju naslikani iza njezina potiljka), tako da je kretskovenecijanskom slikaru izgledalo neprirodnim i on ju je u premazu izostavio. Važno je napomenuti da ovako koncipirano umiljenje nije regi-

---

[1] Bianchi, koji je dosta opširno opisao crkvu sv. Šimuna, njezine oltare, slike i druge sakralne predmete, uopće ne spominje tu ikonu (v. C. F. Bianchi, *Zara cristiana*, I, Zadar 1877, str. 334—356).

[2] G. Sabalich, *Guida archeologica di Zara*, Zadar 1897, str. 367.

[3] G. Bersa, *Guida storico-artistica di Zara*, Trst 1932, str. 97: „pittura di quelle destinate ai possedimenti veneti in Dalmazia e nel Levante".

[4] C. Cechelli, *Zara (Catalogo delle cose d'arte ed antichità)*, Rim 1932 str. 117 „forse opera del sec. XV avanzato o anche del XVI, malgrado il carattere arcaico che la riporterebbe al XIII, o tutt'al più al XIV."

[5] G. Oštrić, *Zlato i srebro Zadra, katalog izložbe*, Zagreb 1951, str. 13.

[6] I. Petricioli, *Povijesni i umjetnički spomenici u Zadru*, Zadar 1973, str. 59.

strirano u *Garrisonovu* katalogu.[7] Na zaista velikom broju slika umiljenja, koje su tu reproducirane, Krist je uvijek prikazan da sjedi na Bogorodičnoj ruci, bilo lijevoj, bilo desnoj.

Boje su na slici upotrebljene strogo po uobičajenoj ikonografiji. Bogorodičin maforion je tamno plav, obrubljen zlatom sa zlatnim privjescima na ramenu, s križolikim cvijetom nad čelom. Posut je malim biserima u grupama po tri. Kapa ispod maforiona grimizne je boje. Od haljine se vidi samo dio desnog rukava. Slikan je cinoberom. Obrub na zapešću sastoji se od tri zlatne niti. Mali Krist ima bijelu tuniku ukrašenu na ramenu crvenom trakom i plašt boje opeke. Pozadina je zlatna. Nisu se sačuvale originalne sigle MP OV i IC XP. Slikanje je vrlo kvalitetno, namazi boje su sigurni i pastozni. Nabori na maforionu su dati tamnim i svijetlim tonovima zagasite plave boje. Vrlo vješto i minuciozno su slikani meki nabori Kristove tunike. Duboke sjene su slikane zagasitom plavom bojom, a osvjetljene bore blistaju bjelinom. Između njih ima bezbroj preliva plave boje različitog tonaliteta. Osnovna boja opeke Kristova plašta obogaćena je crnom, kojom su oblikovane sjene nabora, i žutom, kojom su slikani osvijetljeni dijelovi plašta. Inkarnat je slikan po običaju od tamnog na svijetlo, od sivosmeđastih sjena do bijeložućkastih osvijetljenih površina. Crvenkasti tonovi ocrtavaju sjenu oko nosa. Površina lica je u najvišim slojevima ponešto oštećena tako da se rumenilo na Bogorodičinu licu jedva nazire. Oštećeni su i potezi kista na naborima Kristova plašta i crvena vrpca na Kristovoj tuniki.

Ta slika Bogorodice uklapa se, kao vrijedan primjerak, među poznate zadarske slike na dasci iz 13. stoljeća. Sve do najnovijih otkrića u Splitu, Zadar je jedini među našim primorskim gradovima imao reprezentativna slikarska djela tog roda i iz tog vremena.

Sl. 2. Zadar, crkva Sv. Šimuna, ikona Bogorodice s djetetom, prije restauriranja





Sl. 3. Zadar, crkva, Sv. Mihovila, detalj raspela

Slikana polureljefna raspela u franjevačkoj zbirci i crkvi sv. Mihovila,[8] slikano raspelo koje je propalo u prošlom ratu u samostanu sv. Marije[9] te velika ikona Bogorodice na prijestolju s likom sv. Petra na poleđini[10] ušli su u literaturu koja je obrađivala širu tematiku romaničkih i bizantskih slika. Nakon oslobođenja otkrivena je u zadarskoj katedrali još jedna ikona Bogorodice koju smo datirali u drugu polovinu XIII stoljeća. Upravo ta slika, u poređenju sa slikom o kojoj je riječ i s raspelom u crkvi sv. Mihovila, načinje diskusiju oko točnijeg datiranja svake pojedine slike iz te skupine i oko strožeg stilskog opredijeljenja.

Ikonu Bogorodice iz zadarske katedrale objavio sam 1960. godine i postavio je u drugu polovinu 13. stoljeća; u usporedbi s velikom slikom Bogorodice na prijestolju iz samostana sv. Marije, koja se datira oko godine 1300. i postavlja u mletački krug, iznio sam mišljenje da joj ona stilski i vremenski svakako prethodi.[11] *Đurić* je nakon toga istakao određene toskanske osobine na njoj, u prvom redu grafizam koji je odvaja od tipične bizantske slikarske fakture uz koje je mletačko slikarstvo više vezano.[12] *Gamulin* je također upozorio na njezin više zapadnjački, romanički grafizam i

---

[7] E. Garrison, *Italian romanesque panel painting,* Firenze 1949.

[8] Stariju literaturu o tim dvama raspelima naveo sam u članku: *Nepoznata srednjovjekovna slika Bogorodice iz zadarske katedrale,* Peristil 1960, str. 7. Noviju literaturu v. u *Catalogue de l'exposition de la peinture romane sur bois en Dalamatie des XII[e] et XIII[e] siècles,* Split 1968, str. 3.

[9] I. Petricioli, *Umjetnička baština samostana sv. Marije u Zadru,* Radovi Instituta J. A. u Zadru 13—14 (1968) str. 88—89.

[10] G. Gamulin, *Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske,* Zagreb 1971, str. 130.

[11] I. Petricioli, *Nepoznata srednjovjekovna slika Bogorodice* (v. bilj. 8).

[12] V. Đurić, *Ikone iz Jugoslavije,* Beograd 1961, str. 43, 100, T. LVIII.

ekspresiju i odvojio je od raspela iz crkve sv. Mihovila, smatrajući da to raspelo ne može biti kasnije od početka XIII stoljeća.[13] Moje prejako isticanje „blizanačke sličnosti" lica Bogorodice i lica ožalošćenog Ivana na raspelu u crkvi sv. Mihovila time je oslabljeno. Gamulin je ispravno upozorio na razlike koje su u tom slučaju značajnije od sličnosti. Ikona o kojoj je sada riječ približava se više raspelu iz sv. Mihovila nego ona iz katedrale, a u usporedbi s njom pokazuje znatne razlike — mekšu slikarsku obradu i užu vezu s bizantsko-mletačkim slikarstvom iz kraja 12. i 13. stoljeća, s onim slavnim razdobljem postkomnenskog slikarstva, koje je u Veneciji došlo do izražaja, a odrazilo se jako i na našem primorju. Posebno jedna pojedinost odvaja našu ikonu od ikone Bogorodice iz katedrale — sjena ispod donjeg kapka na očima. Na ikoni iz katedrale ona je izrazito grafička dok je na našoj dana manje-više jednoličnom sivom mrljom. Ta karakteristična obrada „podočnjaka" može se pratiti na velikom broju ikona, a naročito je vidljiva na poznatoj vladimirskoj Bogorodici; no, značajno je da je susrećemo u samom Zadru na freskama u katedrali. U sjevernoj apsidi sačuvano je lice mladolikog sveca, slikano na način koji je veoma srodan slikanju naše Bogorodice.[14] Freske u katedrali obično vezujemo uz posvetu katedrale 1285. godine, zabilježenu kod Farlatija[15] no takvo datiranje ne smijemo bukvalno shvatiti: navedena godina tek je *terminus post quem non.*

Povezavši tako ikonu Bogorodice iz crkve sv. Šimuna s raspelom iz crkve sv. Mihovila i freskama u katedrali nisam dao konačan odgovor o njezinoj užoj stilskoj i radioničkoj pripadnosti. Želja mi je bila započeti raspravu, što sam u početku rekao, a objavljivanje u ovom časopisu najbolji je put da se ta rasprava nastavi.

Usprkos činjenici što najtanje lazure boje nisu u cijelosti sačuvane, naša Bogorodica je vrijedan spomenik slikarstva u Zadru i u Dalmaciji i izazvat će, bez sumnje, interes stručnjaka i dati poticaja za dalja istraživanja.



Sl. 4. Zadar, crkva sv. Stošije, glava svetitelja u severnoj apsidi

[13] Gamulin, *n. d.*, str. 13—14, 127.

[14] C. Fisković, *Dalmatinske freske*, Zagreb 1965.

[15] Farlati, *Illyricum sacrum*, Vol. V, 1775, str. 20.

Une icône de la Vierge nouvellement découverte à Zadar

Ivo Petricioli

L'auteur publie l'icône restaurée de la Vierge avec le Christ Enfant, qui provient de l'église Saint-Simon à Zadar. La restauration a été effectuée dans l'atelier de restauration de l'Académie yougoslave à Zagreb, par A. Orlić, restaurateur et peintre, diplomée de l'Académie des Beaux-Arts. A cette occasion; l'enduit qui recouvrait la couche originale de peinture a été enlevé. Jusqu'à présent la datation et l'estimation de cette icône étaient basées uniquement sur cette couche d'enduit, et on considérait qu'elle était l'ouvrage d'un peintre créto-vénitien du XVI^e^ ou de XVII^e^ siècle. Or, en présence de la couche originale, il est devenu évident que l'icône était beaucoup plus ancienne. Il s'agit d'une peiture de grande valeur du XIII^e^ siècle, de caractère byzantino-vénitien qui a beaucoup influé sur les villes dalmates. L'auteur la compare aux peintures sur bois de la même époque et aux fresques de Zadar, lui trouvant des analogies particulièrement frappantes avec le crucifix peint de l'église Saint-Michel et les fresques des absides secondaires de la cathédrale.

Зидно сликарство Светог Пантелејмона у Солуну

Ана Цитуриду

У центру Солуна, близу данашње улице Egnatia, северно од Галеријевог славолука, налази се храм св. Пантелејмона, једно од највиткијих византијских здања у граду[1] (слика 1).

Споменик није изучен. Малобројне, досада начињене белешке о њему не доносе готово ништа.[2] О његовој историји, међутим, сазнајемо доста захваљујући малој али исцрпној студији Г. Теохаридиса о Матеју Властару и манастиру кир-Исака.[3] Теохаридис је, верујемо с правом, у данашњој цркви св. Пантелејмона[4] препознао Исакије-џамију, познату у време турске власти, која се пре обраћања у исламску богомољу спомињала у изворима као католикон манастира „пресвете Богородице Перивлепте или кир-Исака".[5]

Оснивачем манастира сматра се солунски митрополит Јаков. Према писаним сведочанствима, он се на митрополијски престо попео око 1295. Не зна се тачно колико је година остао на њему, али се у једном документу из 1315. као солунски митрополи спомиње Јеремија. Идентификовање митрополи Јакова са оснивачем манастира Богородице Перивл пте или кир-Исака ослања се на солунски синоди где се наводи: „Јакову, свеосвећеном митрополи Солуна, који је (примивши) божански и анђеоск образ, име променио у Исак монах, вечни помен" Према томе, солунски митрополит Јаков је после п пуштања престола постао монах са именом Иса Као што је у византијско доба обично био случај ко црквених и световних великодостојника који су с замонашили, он је основао манастир и посветио Богородици Перивлепти.[7] Време када је манаст претворен у џамију не може се сасвим тачно одред ти. У два рукописа из средине XVI века[8] он се јо спомиње као хришћанско здање, што нас наводи н закључак да се црква, бар до средине XVI столећ налазила у рукама хришћана. На жалост, недоста нам terminus ante quem или неки други елеменат, п коме би се тачније установило ово време. Међути све до ослобођења (1912), храм св. Пантелејмона, ок кога су још до 1922. постојале ћелије монаха, био ј познат као Исакије-џамија. Ово име нас води к ктитору манастира. Име Исак постоји као лично им у муслиманском свету (Ishâg); тако је главна црк манастира кир-Исака очувала своје име јер се му слиманска богомоља звала Исакије-џамија.[9]

Зидне слике, које су предмет ове студије, нала се у протезису и ђаконикону. Оне су и једине које с се сачувале у цркви. У полукалоти мале апсиде пр тезиса насликана је Богородица са Христом на гр дима,[10] представа са доста оштећења која су нане време и људи (слика 2).

Богородица, приказана с лица и у попрсју, држ руке у ставу молитве, подигнуте у висину рамена, с длановима окренутим према гледаоцу. Носи затвор нољубичасти мафорион и тамноплави хитон са рук вицама, од којих се виде само маникије са златни перикарпима. Мафорион на глави има златну борд ру, испод које се распознаје капа светле боје.

Лице Богородице (слика 2) је овално, са теж њом ка облој форми и пластичности.[11] Танке цр обрве у виду лука израстају из корена носа и изв јају се изнад бадемастих очију које су највећим д лом оштећене од удараца. Из истог разлога готов сасвим је страдала и површина око уста која су, из гледа, била мала. Нос је дуг, танак и лако повије

---

[1] Црква је у целини саграђена од опека. Припада грађевинама типа уписаног крста са четири стуба. Над средњим делом налази се купола, док нартекс покривају купола и два свода. Три апсиде на источној страни цркве изнутра су полукружне, а споља полигоналне.

[2] Први су извесна обавештења о храму св. Пантелејмона дали Ch. Texier — R. Popplewll Pullan, *Byzantine Architecture,* London 1864, 122. Спомињу га као порушеног, са исквареним именом Санкије-џамиси. Према њима, у џамију га је претворио султан Мурат Фатих. Μ. Χατζῆ-Ἰωάννου, Ἀστυγραφία Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1881, 91, наводи га као Исакије-џамију, говорећи да су „старе цркве, претворене у исламске ... Дванаест апостола ... храм Бестелесних сила ... Исакије џамија, храм светог Пантелејмона ...". T. Tafrali, *Topographie de Thessalonique,* Paris 1913, меша идентитет ове цркве. Наводе се три различита храма са неким елементима нашег споменика. Тако се на страни 178 спомиње црква св. Пантелејмона (Исакије-Меџид џамија), где се описују место и тип данашњег Светог Пантелејмона. Према Тафралију, најстарији помен храма налази се у документу из 1169, а доноси се и обавештење да је некада припадао манастиру који је био метох руског манастира на Светој Гори. На страни 199, Тафрали говори о једном „манастиру светог Пантелејмона", који се данас назива Исакије-џамија. Најзад, на страни 200, наводи неки манастир Богородице, који поистовећује са Богородицом Перивлептом монаха Исака. Ch. Diehl — M. Le Tourneau — H. Saladin. *Les monuments chrétiens de Salonique.* Paris 1918, 167—175, расправљају углавном о архитектури споменика. Што се тиче хронологије, они га стављају негде у XII век и сматрају да је послужио као прототип при оснивању храма Светих апостола. М. Сотириу у својој студији Ἡ *μακεδονικὴ σχολὴ καὶ ἡ λεγομένη σχολὴ τοῦ* Μιλούτιν, Δελτίον Χριστ. *καὶ* Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας, Ε'(Ἀθῆναι 1969) 1—30, где се наводе везе зидног сликарства на споменицима Милутиновог доба са истовременим делима у византијској држави, објављује две слике сачуваног зидног украса из Светог Пантелејмона — Богородицу и једног архијереја — које успут упоређује са извесним споменицима из Србије и Македоније из прве деценије XIV века.

[3] Γ. Θεοχαρίδης, Ὁ Ματθαῖος Βλάσταρις καὶ ἡ μονὴ τοῦ κὺρ Ἰσαὰκ ἐν Θεσσαλονίκῃ, Byzantion 40 (1970) 437—459. Cf. такође и R. Janin, *Les églises et le monastères des grands centres byzantins,* Paris 1975, 386—388, 403—404.

[4] Ово име је млађе.

[5] У овом манастиру је живео, писао и умро монах Матија Властар, аутор Синтагме канона, тј. зборника грађанског и црквеног права. Његов спис је почео да се шири од 1335. године и постао веома распрострањен, особито у словенским земљама. У вези са Синтагмом в. Г. Теохаридис, *нав. дело,* 437 и д.

[6] В. fol. 178 v у рукопису Vatic. gr. 172 и V. Laure у Echos d'Orient 32 (1932) 301—302.

[7] У вези са помињањем манастира у разним док ментима византијског доба в. Г. Теохаридис, *нав. дел* 451 и д. и R. Janin, нав. место.

[8] Милански 885 и минхенски 30.

[9] Г. Теохаридис, *нав. дело,* 456 и д.

[10] Лево и десно од малог једноделног прозора у ко хи сликана је имитација мермерне оплате, лево црвене десно сивоплаве. У пролазима према протезису, ђакон кону и олтарском простору постоје двоструки сликан крстови које окружује биљни украс.

[11] У вези са тим в. ниже на стр. 18 и д.

15

Омеђен је танком кестењастом линијом на левој страни и светлосмеђим сенкама на десној. На овом делу лица опажа и њихово лако стапање, због неосетног нагиба главе улево.

Брада и део око ње описани су зеленим и малобројним светлокестењастим сенкама које стварају волумен. Врат је пун. Наглашена водоравна бора, изведена смеђим сенкама, доприноси његовој наглашеној пластичности.

Руке су дате снажно, такође са много пластичности. Подвучене мрке сенке истичу њихове боре и извијене линије дланова.

Христос је приказан с лица, у попрсју. Обема рукама, дигнутим у висину рамена, благосиља. Носи бели хитон са тамнокестењастим везеним украсима по целом горњем делу. Украс се састоји од биљног орнамента, тј. од спиралне врежице са тролистом.[12] Главу окружује златни нимб.

Лице Христа је округло и пуно. Очи и нос су уништени. Уопште, по типу, као и по појединостима, сродно је са лицем Христа у апсиди цркве Христа у Верији[13] и у апсиди ђаконикона у Богородици Љевишкој.[14] Густа и коврџава коса стиже до ушију, уста су мала, црвена и пуна, чело високо и широко, испуњено широким зеленим сенкама које, продужујући се надоле, уоквирују цело лице.

Сликање Богородице, саме или са Христом, у апсиди протезиса није ретко у византијским споменицима. Међутим, представљање Богородице управо на начин како је насликана у Светом Пантелејмону, тј. до појаса, са познатим положајем руку и са Христом у попрсју, у медаљону или без њега,[15] није често у монументалном сликарству. Сем у Светом Пантелејмону, слична композиција среће се у полукалоти конхе у параклису у Оморфи-Еклисији у Атини,[16] у конхи ђаконикона Богородице Љевишке у Призрену[17], на гробу Ирине Раулене Палеологине у манастиру Хори[18] и на гробу у унутрашњем нартексу манастира Хиландара.[19] Све горње представе типолошки су сродне. Разлике се опажају у појединостима.

У Оморфи-Еклисији и у Богородици Љевишкој руке Богородице слободно се пружају, можда због

[12] Одговарајући украс на одежди видимо на низу споменика овог времена, у Краљевој цркви, на пример, где су спиралној врежи придружени петолисти (в. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, сл. 57) и на низу светитеља у Протату (в. П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, т. LXXX и G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris 1927, fig. 40, 2—3; 41, 3 и др.

[13] Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, Ἀθῆναι 1973, πίν. 12.

[14] R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, Abb. 201.

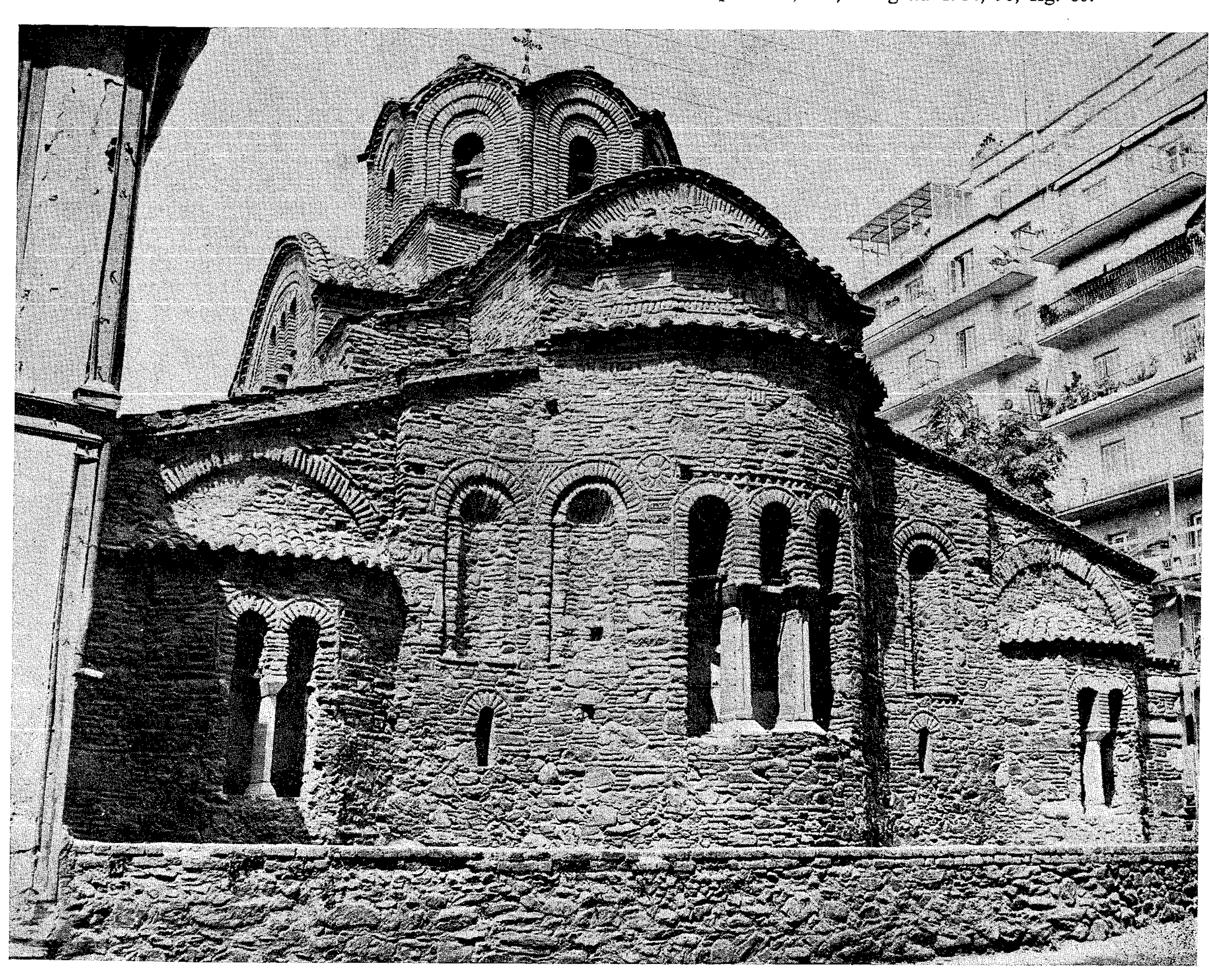
[15] О улози Богородице која се моли, као посредници за спасење људи, в. М. Татић-Ђурић, *Марија-Ева*, Зборник за ликовне уметности МС 7 (Нови Сад 1971) 207—215; иста, *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, исто 8 (1972) 63 и д.

[16] Средина друге половине XIII века. Ἀγ. Καρακατσάνη. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὅμορφης Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, πίν. 43a.

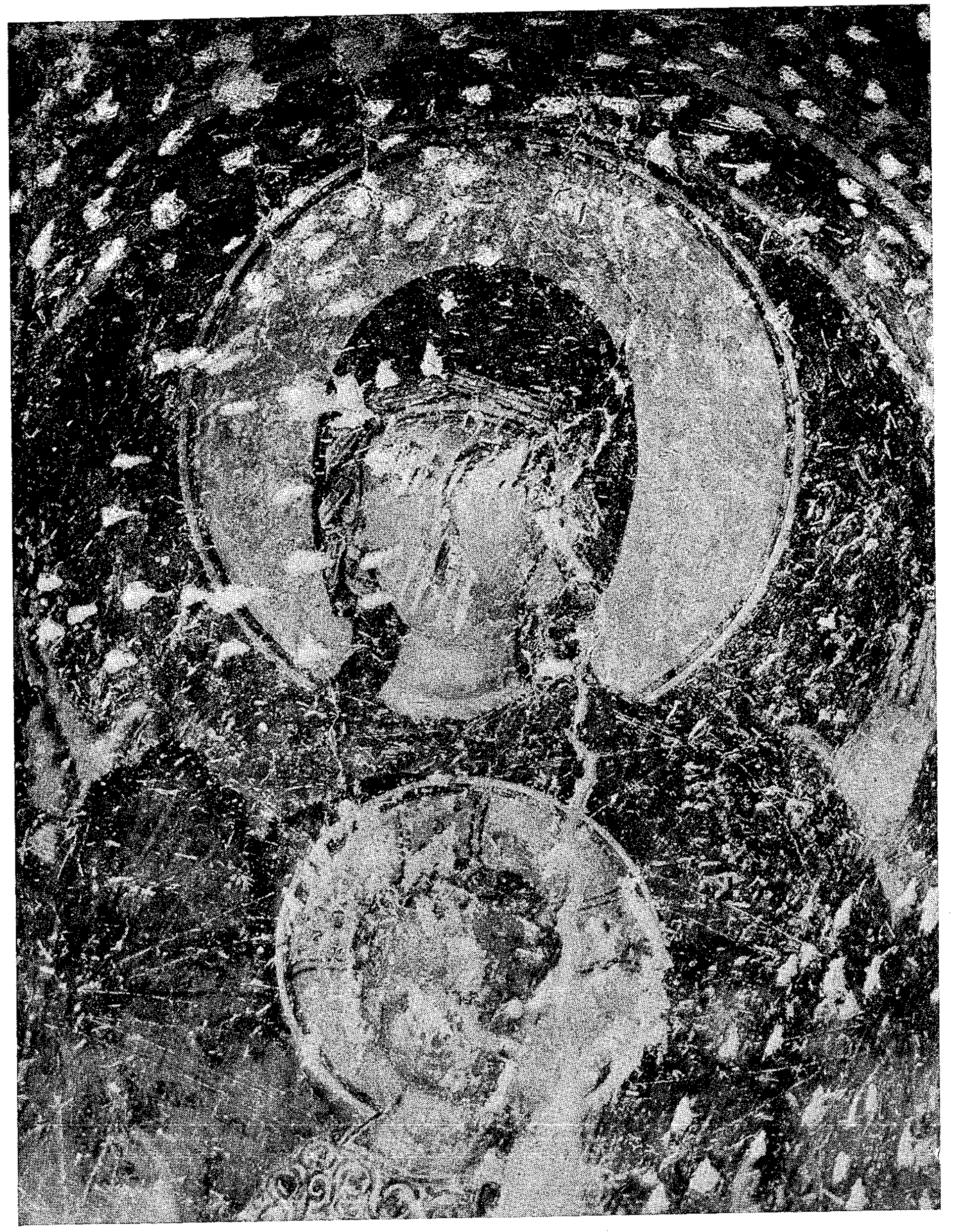
[17] J. Радовановић, *Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену*, Старине Косова и Метохије II-III (Приштина 1963) сл. 4, и R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, Abb. 201.

[18] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, *The Frescoes*, New York 1966, Ill. 543.

[19] V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, Ochride 10—16 sept. 1961, III, Beograd 1964, 96, fig. 60.



Солун, Св.
антелејмон,
хитектура
кве



2. Солун, Св. Пантелејмон, Богородица с Христом, апсида, проскомидија

широке површине полукалоте. Христос је насликан на њеним грудима, у медаљону, држећи свитак у левој руци и благосиљајући десном. На луку гроба у манастиру Хори, Христос је приказан на прсима Богородице и није окружен медаљоном. Обема рукама благосиља. Целина је дата у вишеуганом светлосном оквиру, иза којег се помаљају попрсја четири шестокрила анђела.

Представа из Светог Пантелејмона иконографски је сродна приказу из манастира Хоре и, још више, представи са гроба у Хиландару. Према В. Ђурићу, овај гроб се датује у почетак XV века. И овде је Богородица до појаса, у ставу молитве, са рукама дигнутим у висину рамена.[20] На грудима носи Христа који, без медаљона који би га окруживао, као у Светом Пантелејмону и у манастиру Хори, благосиља обема рукама. За представу у Хиландару треба, можда, претпоставити да је уметник као узор користио приказ из Светог Пантелејмона или да је имао пред очима неки заједнички прототип ових двеју представа.

Све остале фреске у проскомидији су много страдале: добрим делом су оштећене, а и оно што је остало сасвим је потамнело од чађи. Ипак се може разазнати да су у доњем појасу насликане фиг[...] ђакона — двојица су на северном зиду, носе у [...]вој руци дискос и, изгледа, да су мало окренути [...]городици, док је на јужном зиду, између пролаза [...] олтар и источног зида проскомидије, један ђак[...] с дарохранилницом у левој руци. У горњем поја[...] су насликана шесторица свештеника у попрсју, а [...] се не види којег су чина. По двојици су на сев[...]ном и јужном зиду, а по један на источном и запа[...]ном. У овом стању нису погодни за проучавање.

У ђаконикону су насликани архијереји: целе ф[...]гуре на подужним површинама зидова, а допојас[...] ликови у конхи и на чеоном зиду.[21]

У конхи, на тамноплавој позадини, приказан [...] Јаков Брат Господњи (слика 3). Строго је фронтала[...] Носи архијерејску одећу, тј. полиставрион са плави[...] крстовима и крстоносни омофор са тамнољубичаст[...] крстовима. Око главе има златан ореол. Двема р[...]кама, невидљивим испод фелона, држи књигу украш[...]ну драгим камењем. Кратка седа коса покрива [...] слепоочнице, док један део, полазећи од предњег де[...] главе, пада на чело, образујући венац од коврџа. Им[...] дугу, издељену, седу браду, обло моделовану, ко[...] наглашава облину доњег дела лица и бркове ис[...] боје.

Натпис: IAKΩBOC O . . . ΦO. . .—Ἰάκωβος ὁ [Ἀδελ[...] φό[θεος].

Изнад Јакова, на чеоном зиду, насликан је неп[...]знати архијереј (слика 4). Приказан је с лица. П[...] положају књиге коју држи, по готово неосетном п[...]крету лица у страну, који за последицу има скраће[...]ност десног образа и прошореност левог, и по погледу[...] упућеном према олтару може се закључити да је лак[...] нагнут према олтару.

Коса му је сива, кратка и густа. Брада, исте бој[...] кратка и четвртаста, подељена је у два полукружн[...] дела. Чело је ниско, очи мале, округле и наглашен[...] нос кратак и широк са полукружним завршетко[...]

Натпис је сасвим уништен.

На бочним зидним површинама ђаконикона на[...]сликане су три целе фигуре архијереја, одевене н[...] исти начин. Имају познато држање архијереја кој[...] учествују у литургији, тј. окренути су у три четвр[...]тине према апсиди, лако погурени, држе отворен[...] свитке са којих је текст исчезао.

На јужном зиду, близу апсиде, приказан је Пе[...]тар Александријски (слика 7). Коса му је кратка[...] кестењаста; понегде, у предњем делу и по слепоочни[...]цама, опажају се намази сиве боје. Црте лица су м[...] лепе и правилне. На високом челу, изнад слепоочни[...]ца, коса се делимично повлачи образујући полукру[...] Обрве су танке и извијене, очи бадемасте, нос тана[...] и правилан.

Натпис: ΠETPOC AΛEΞANΔPIAC – Πέτρος Ἀλε[...]ξανδρ(ε)ίας.

Петра Александријског, на истом зиду, прат[...] Григорије Ниски (слика 6). Средовечан, има кратк[...] сивосмеђу косу. Сличне боје су и богата, оштра брад[...] и бркови. Чело је доста ниско, али широко, обрв[...] мало подигнуте, тако да образују угао у средини; оч[...] су правилне, нос нешто дужи и при крају повијен[...]

Од натписа је сачуван само мали део: NYCC . . – Νύσσ[ης].

На северном зиду, близу апсиде, окренут прем[...] њој, насликан је Евстатије Антиохијски (слика 5[...] Обема рукама држи свитак и има исту литургијск[...] одежду као и претходни архијереји. Испод фелона с[...] опажа стихар са усправним плавим и епитрахиљ с[...] положеним плавим тракама.

3. С[...] Пан[...] св. Јер[...] апс[...] ђак[...]

[20] В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, назива је Ахиропиитос, јер верује да је Ахиропиитос био тип Богородице која се моли, било са Христом или без њега. На овај закључак наводе га извесне представе у Охриду и Сопоћанима, које носе сигнатуру Ахиропиитос.

[21] На горњим деловима зидова у ђаконикону посто[...] је остаци и других архијереја, али не могу да се проуч[...] због пострадалости њиховог највећег дела.

Лице је старачко. Коса бела, кратка и коврџава. Брада, такође седа, богата и дуга, раздвојена по средини, завршава се у виду два прамена. Високо чело избраздано је борама. Кратке, али доста извијене обрве овенчавају крупне и прилично истурене очи. Нос је умерене дужине, али широк и при крају заобљен.

Натпис: О А ... ΕΥϹΤΑΘΗΟϹ Ο ΑΝΤΙΟΧ ... — ὁ ἅ[γιος] Εὐστάθιος ὁ Ἀντιοχ[είας].

Од пет архијереја приказаних на зидовима ђаконикона само један није идентификован. Остали су припадали старим црквама Јерусалима, Александрије, Антиохије и Нисе. Није искључено да непознати архијереј, насликан изнад конхе, припада цариградској или римској цркви. Карактеристична је, међутим, чињеница да је на почасно место, у апсиду, смештен Јаков Брат Господњи из јерусалимске цркве. Према њему, првом епископу хришћана, побожно и са поштовањем окрећу се представници других цркава. Они у његовој личности не виде само брата Христовог него и представника сионске цркве која је Mater Ecclesiarum. Претпостављамо да је сликар или инспиратор иконографског програма у ђаконикону овом композицијом желео да изрази супрематију јерусалимске патријаршије, као прве међу једнаким.

Колико знам, ова композиција по први пут уздиже и тако наглашено и непосредно изражава поштовање личности Јакова. У вези с њом могли бисмо да



3. Солун, Св. Пантелејмон, св. Јаков Јерусалимски, апсида, ђаконикон



4. Солун, Св. Пантелејмон, попрсје непознатог архијереја, ђаконикон

наведемо само још једну представу која је исто тако — мада је приказана друкчијим иконографским елементима — имала за циљ да укаже част првом од епископа. Реч је о Светом Николи у Мелнику, где је насликано рукополагање Јакова.[22]

Фреска се налази на веома видљивом и значајном месту у цркви, у централној апсиди, испод Богородице Платитере. Простире се по целој површини полукружног простора а малим троделним прозором подељена је на два поља.

У средини левог дела представљен је Јаков Брат Господњи. Са рукама на грудима, он се окреће улево, где стоји Христос на подножју, приказан с лица, држећи у левој руци затворен свитак. Десна рука, уништена, треба да је благосиљала. Архијереја Христу приводи апостол Петар.[23]

У десном делу представе насликани су цели ликови четворице великих архијереја: Василија, Хризостома, Григорија и Атанасија, који, лако погнути и са рукама у молитви, прате догађај.[24]

---

[22] Ἀ. Ξυγγόπουλος, Παρατηρήσεις εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου Μελενίκου, Ἐπιστ, Ἐπετ. Φιλοσ. Σχολῆς Πανεπ. Θεσσαλονίκης, Μνημόσυνον Γ. Παπαδάκη, 6, Θεσσαλονίκη 1950, 115 — 128.

[23] A. Stransky, *Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnic,* Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II, Roma 1940, 424, мислио је да се приказ односи на представљање св. Николе, патрона цркве, Исусу од стране Петра. Према Ксингопулосу, *нав. дело,* 118, постоје три разлога због којих не може да се прихвати ово тумачење: 1) ни у једном познатом примеру не постоји „представљање" једног светитеља од стране другог, 2) нигде „онај који представља" не држи главу „оном који се представља" и 3) због оштећености главе овог светитеља не може се у њему са сигурношћу препознати св. Никола. Странски претпоставља да је у питању св. Никола, јер је он патрон цркве.

[24] А. Ксингопулос, *нав. дело,* слика 3. Приказивање архијереја још више уверава Ксингопулоса да је реч о хиротонији епископа, јер њу, у складу са апостолским



5. *Солун, Св. Пантелејмон, св. Евстатије Антиохијски*

Две описане представе — из Светог Пантелејмона у Солуну и Светог Николе у Мелнику — једине су до данас познате слике у којима се изражавало поштовање Јакову Брату Господњем и, посредно, јерусалимској цркви коју је он представљао.[25] Разуме се, и на другим византијским споменицима среће се лик Јакова на посебном месту, на пример у северној капели Грачанице.[26] Тамо је он фронтално приказан на полукружној површини апсиде, заједно с Евстатијем, епископом солунским. Међутим, нека друга представа, где му част указују други архијереји није, бар мени, позната.

Поставља се, на крају, питање: шта се хтело овом представом и ко је био тај који је руководио живописањем ђаконикона у Светом Пантелејмону? Верујем да је разлог за такво сликање у вези са жељом самог ктитора цркве. Видели смо да је оснивач манастира кир-Исака био солунски митрополит Јаков. Претпостављам да је он био и творац иконографског програма у ђаконикону. Хтео је тиме да укаже поред себи част своме имењаку и заштитнику, јерусалимском архиепископу Јакову, коме је вероватно и посветио параклис.

Лице Богородице у протезису је овално, али није избегаван напор да се оно обликује нешто шире и са волуменом. Ова тежња даје представи монументалност која се удружује са тананошћу и изворном племенитошћу.

Са лица су ишчезле наглашене светлосне линије. Највећи њен део прекривен је зеленим сенкама, тако да је пластичност скоро нестала. Прелази ка одређеним осветљеним местима, на пример испод очију, изведени су меко, са постепеним хроматским расветљавањем сенки од тамнозелених ка маслинастим. На јагодице су лако набачени румени тонови.

Наведени однос сенки и светлих површина, као што је познато, среће се у последњим деценијама XIII века као исход развоја који почиње углавном од Сопоћана и досеже врхунац на споменицима са краја XIII столећа. Мало касније, у најважнијој деценији ренесансе Палеолога (1310—1320), сенке се нешто повлаче, што још више доприноси идеализацији облика, као што опажамо на лицима Богородице у апсиди Светог Николе Орфаноса у Солуну[27] и у цркви Христа у Верији.[28] Својим морфолошким одликама, ликови Богородице на овим споменицима показује велику сродност са Богородицом из Светог Пантелејмона: танке лучне обрве, бадемасте очи, дуг, танак и лако повијен нос, мала пуначка уста и округла брада готово су истоветни. У Верији и Светом Николи, међутим, лице Богородице има већу дужину, више је идеализовано и строго. Насупрот томе, Богородица из Светог Пантелејмона својим нешто ширим и монументалнијим лицем у већој мери открива материнску и земаљску природу. Томе се типу веома приближава и Богородица са Христом у крилу, насликана у тимпанону спољнег улаза у Богородицу Љевишку.[29]

Вредност зидног сликарства у Светом Пантелејмону и способност његовог уметника испољавају се углавном на фрескама ђаконикона. На лицима архијереја — и поред опште преваге правилних црта, праћених затвореношћу облика — мајстор је успевао да изрази особеност сваког архијереја посебно. Тако нека лица, нарочито лице Јакова, изгледају озбиљније и строже, док су друга мирнија и пријатнија. Иста посебност црта, са извесним њиховим деформисаним распоредом, види се код Евстатија Антиохијског, уз нешто истурене очи и кратак, заобљено завршен нос, као и код непознатог архијереја на чеоном зиду са кратким, спљоштеним носем. Овакво антикласично схватање облика видимо на споменицима с краја XIII века (Богородица Перивлепта у Охриду, Протатон). Мало касније, ове особености, са смислом за праву карикатуралност, срећу се у читавом низу углавном споредних облика.

Моделација лица епископа одаје већу линеарност и рашчлањеност у обради форме него на лику Богородице. Као што је познато, ово дељење површине лица заједничко је споменицима из последње деценије XIII века, али живи у мањем степену све до краја првих двадесетак година XIV века, када се ма-

6. *Сол… Панте… св. Гр… Писк… ђакон…*

правилима, чине „други епископи и презвитери који се у тишини моле". Чињенице које уверавају да је ова слика истоветна са Јаковом Братом Господњим су следеће: 1) рукополагање изводи сам Христос, 2) хиротонисану личност приводи Христу управо Петар, корифеј апостола и 3) у рукополагању узимају учешћа, упркос одговарајуће анахроничности, четири велика црквена оца.

[25] И у другим случајевима познате су везе Палестине и, шире, хришћанског Истока са делима Македоније и Балканског полуострва. У вези с тим в. А. Ксингопулос, *нав. дело,* 115 и д. Исти, Τα μνημεῖα τῶν Σερβίων, Ἀθῆναι 1957, 117; A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique,* Paris 1928, passim.

[26] R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei,* Abb. 345.

[27] Ἀ. Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα 1964, εἰκ. 63.

[28] С. Пелеканидис, *нав. дело,* сл. 12.

[29] *Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslaviens, Einzelheiten des Freskenzyklus der Kirche der Gottesmutter von Ljeviša in Prizren. Kopien von Zdenka und Branislav Živković,* Marburg 1955, Abb. 17.



6. *Солун, Св. Пантелејмон, св. Григорије Ниски, ђаконикон*

Чело је обично пресечено двема полукружним браздама које прате извијену линију обрва, образујући при томе троугао са кореном носа. Понекад (код Петра и Евстатија; слике 5 и 7), ово браздање чела допуњује се полукружним потезом, тако да троугао постаје још видљивији. Исто схватање облика срећемо у Богородици Љевишкој,[32] Краљевој цркви у Студеници,[33] Христу у Верији[34] и Грачаници.

Коса, кратка код свих архијереја, покрива читаву главу. Она прекрива слепоочнице и, пошто је густа, мало власи прелази на крајеве чела (слике 6, 7), док се из предњег дела издвајају два прамена који одозго падају на чело.[35] Код Јакова и Евстатија (слике 3, 5) у истом смислу спуштају се већи праменови који образују неку врсту венца.[36]

Коса је сликана црном бојом као основном, преко ње су постављени широки, бели или мрки намази, а на одређеним одстојањима, између њих, сиви. Изостало је детаљно сликање власи. У вези са тим постоји сродност са извесним ликовима архијереја у олтарском простору Светог Евтимија у Солуну и нарочито са ликовима у Жичи.[37] На том споменику, свакако, што се тиче представљања косе (и браде) постоје већа тврдоћа и слобода, али је схватање облика исто.

Обрве су дате на два начина: код Јакова и Петра (слике 3 и 7) танким извијеним потезом који прати горњу линију очног капка; код осталих архијереја хом задржава још, на пример, на лицима архијереја и ликовима стараца.

И поред наведених општих начела рада, на лицима епископа у нашој цркви не опажа се тврдоћа, него пластичност и природност. Томе нарочито доприноси употреба нежних бојених тонова и њихово складно међусобно везивање.

Лице Јакова је окружено тамном кестењастом контуром; њу непосредно прате, нанете дуж целе ивице, зелене сенке, помешане са ретком мрком. У кружном делу лица, на јагодицама које ове сенке остављају слободним, постављени су мркоцрвени намази који наглашавају облину ових површина.

На другим архијерејима сликар наставља исти начин моделовања, уз употребу још нежнијих тонова. Ова чињеница, повезана са постављањем истакнутијих површина светла испод очију, на грбини носа и челу, одваја лица осталих архијереја од Јаковљевог.

Чела архијереја су понекад висока (Евстатије, Петар; слике 5, 7), а понекад правилна (Јаков, Григорије; слике 3, 6). У једном случају (непознатог архијереја, слика 4), коса покрива његов највећи део, остављајући видљивом само малу полукружну површину. Врло је карактеристична спољна линија чела код епископа окренутих у три четврт. Ова линија постепено — што више иде нагоре — јача, дајући тиме челу необичну ширину. Описано моделовање чела, тако карактеристично, ретко се среће. Видимо га код неколицине пророка у Грачаници[30] и, у већој мери, у Жичи.[31]

[30] Фотографије из Грачанице, које сам користила, припадају документацији професора В. Ђурића. Захваљујем му.

[31] М. Кашанин — Б. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, слике на странама 136 и 137.

[32] R. Hamann Mac-Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, Abb. 186.

[33] П. Миљковиќ- Пепек, *Делото*, сл. XCII, CXI.

[34] С. Пелеканидис, *нав. дело*, сл. ΙΕ', ΙΕΕ'; 67, 69.

[35] Исто и на ликовима апостола и пророка код Калиергиса, С. Пелеканидис, *нав. дело*, сл. 19.

[36] В. у Светом Никити у Чучеру и у Краљевој цркви, Hamann-Mac Lean — Hallensleben, op. cit., Abb. 230, 259.

[37] *Жича*, слике на стр. 136, 138, 160 и др.

7. *Солун, Св. Пантелејмон, св. Петар Александријски, ђаконикон*



овај потез је шири, док обрве немају лучни облик, већ, издигнуте у средини, образују троугао.

Очи су правилне по својој величини и издужене. Горњи и доњи очни капци окружени су финим црним линијама које се код горњих продужују према слепоочницама. Потпуно исти тип очију, што се тиче цртежа, начина сликања и облика зенице, коришћен је особито у Жичи.[38] Среће се такође и на одређеним ликовима у Светом Никити код Скопља[39] и у цркви Христа у Верији.[40]

Нос је правилан по величини, било да је мало подигнут (Свети Евстатије; слика 5) или шири, са облим завршетком (Петар Александријски и непознат архијереј; слике 7 и 4), или, најзад, нешто дужи, када се при крају лако повија надоле (Јаков, Григорије; слике 3, 6). Први тип носа, веома распрострањен, срећемо у Жичи,[41] а трећи, најчешћи, на низу споменика с краја XIII или из првих деценија XIV века.[42]

Брада је богата. У свим случајевима се јавља, као и коса, са стилизацијом и слободом, понекад изведена кратким (Јаков, Петар, Глигорије; слике, 3, 5, 7), а понекад тврђим и нешто схематизованим потезима. И у том смислу Жича се налази најближе нашем споменику.[43]

Стилске и морфолошке опаске, овде изнете, упућују, верујем, на природан закључак да је сликарство Светог Пантелејмона настало негде на прелазу из XIII у XIV век. Остаци монументалног стила друге половине XIII столећа, као и несумњиво заједнички елементи — углавном у типологији и колориту — са споменицима из првих двадесетак година XIV века, дају нам за право да наше фреске сместимо на крај прве деценије тог столећа. Заснивамо то и на чињеници да је прелаз од монументалног стила претходног века ка новостима из деценије између 1310. и 1320. временски јако ограничен. Необичном сличношћу одликују се и друга два споменика, Богородица Љевишка и Жича, са којима је посведочена њихова особита сродност.[44]

Наведено временско одређивање зидног сликарства у Светом Пантелејмону подржавају, посредно, и историјски подаци. Храм је подигнут после 1295. године када је Јаков ступио на митрополијски престо Солуна. Не знамо тачно када се отпочело са његовим грађењем. Природно је, међутим, да је црква довршена доцније, ближе крају прве деценије XIV века, јер нешто касније Јаков није више био солунски митрополит. Постојање лика Јакова Брата Господњег у конхи ђаконикона учвршћује, с друге стране, схватање да је сликање цркве изведено још док је Јаков био на солунском митрополијском престолу.

[38] *Исто*, слике на стр. 159, 160 и др.
[39] П. Миљковић-Пепек, *нав. дело*, сл. CXI.
[40] С. Пелеканидис, *нав. дело*, сл. ΙΗ, ΙΘ, 42 итд.
[41] *Жича*, слике на стр. 136, 138, 160 и др.
[42] П. Миљковић-Пепек, *нав. дело*, 130, слика 47 (цртеж). Нарочито је заједничко у Нагоричину, код архијереја у олтарској апсиди, в. горе сл. CXXVI—CXXX. О другом типу носа већ је било речи на страни 18.
[43] В. напомену 37.
[44] За прелазне стилске елементе у сликарству ових споменика в. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 90 и д., 96 и д.; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 50.

Les fresques de l'église Saint-Pantéléimon à Salonique

Anna Tsitouridou

L'église Saint-Pantéléimon à Salonique, tant au point de vue de son architecture que du point de vue de sa peinture, n'a pas été jusqu'à présent l'objet d'une recherche approfondie. Pourtant, grâce aux investigations de G. Théocharides, on a pu constater que l'église avait été le catholicon du monastère de la Peribleptos ou de kyr Isaak, fondé par le métropolite de Salonique Jacques (1295—1314 environ).

On trouve des vestiges de la peinture murale dans la prothèse et la diaconicon.

Dans l'abside de la prothèse, la Vierge est représentée en orante, et en buste. Elle porte dans ses bras le Christ qui bénit de sa main droite et tient dans sa main gauche un rouleau fermé.

La Vierge ainsi figurée représente la médiatrice qui intercède pour le salut des hommes et des âmes. C'est la raison pour laquelle on la voit en général ainsi représentée dans les absides et sur les tombeaux (Saint-Pantéléimon, Omorphi Ekklissia d'Athènes, Monastère de Chora, Vierge Ljeviška, Monastère de Chilandar). Dans les deux monastères mentionnés, et à Saint-Pantéléimon, le Christ est dans les bras de sa Mère, tandis que dans les deux autres monuments il se trouve dans un médaillon.

La composition du diaconicon est, à l'avis de l'auteur, originale et la seule qu'on connaisse. Sur les murs sont peints les pères les plus éminents des églises orientales (Pierre d'Alexandrie, Eustache d'Antioche, Grégoire de Nysse), qui expriment par leur attitude le respect qu'ils témoignent au premier évêque de l'église chrétienne, saint Jacques l'Adélphothéos, représenté dans l'abside.

L'auteur croit que cette composition a un double but: d'une part, elle honore l'Eglise de Sion et, d'autre part, c'est une marque de vénération de la part de Jacques, métropolite et fondateur du monastère à saint Jacques de Jérusalem. C'est à ce même métropolite que l'on doit, selon l'auteur, le programme de la décoration du diaconicon. Il a voulu de cette manière rendre hommage tout particulièrement à l'archevêque et son patron saint Jacques auquel la chapelle était probablement consacrée. Un sens analogue, à savoir un hommage au premier évêque, ressort d'une autre fresque encore qui se trouve dans l'abside de Saint-Nicolas de Melnic, laquelle, selon Xyngopoulos, représente le sacre de saint Jacques par le Christ.

Quant à la datation, l'auteur croit que la peinture de Saint-Pantéléimon est une oeuvre de la première décennie du XIV^e siècle. Cette opinion résulte des observations stylistiques et morphologiques qui ont montré que ces fresques contiennent aussi bien des éléments de l'art de la fin du XIII^e siècle, que des éléments des vingt premières années du XIV^e siècle.

Les éléments du XIII^e siècle sont la monumentalité du visage de la Vierge et son modelé, un certain élément caricatural et une conception anticlassique qui prédominent sur les visages de certains évêques et, enfin, le modelé des visages, divisés en plusieurs plans au moyen de lignes, mais à un degré mains frappant qu'on ne le voit dans les monuments de la dernière décennie du XIII^e siècle (Peribleptos d'Ochrid — Protaton).

Cependant, les recherches ont montré que les ressemblances sont beaucoup plus nettes avec les monuments des deux premières décennies du XIV^e siècle. Ces ressemblances concernent surtout la typologie des visages, leurs traits, les couleurs et leurs harmonies.

On peut donc conclure que la peinture de Saint-Pantéléimon est une oeuvre du commencement du XIV^e siècle, constituant une étape de transition de l'art monumental de la fin du XIII^e siècle à l'art narratif du siècle suivant.

Фреска Вазнесења Христовог у Бијелом Пољу и њена литургијска подлога

Прибислав Симић

У цркви Светог Петра у Бијелом Пољу насликано је, двадесетих година XIV века, ново, сасвим необично иконографско решење горњег дела композиције Вазнесења. На источном зиду, изнад олтарске конхе, на уобичајен начин представљен је доњи део композиције, која се продужава преко целе средишње површине свода источног травеја. Христа у мандорли узносе четири анђела. Изнад Христа у малом правоугаоном пољу је Свети дух; изнад њега, у отвореним вратима која држе два херувима, налази се мандорла — истог облика и величине као и Христова — у којој је правоугаоно поље величине саме мандорле; оно се доњим углом надовезује на мало поље са Светим духом, на чијим горњим странама је насликан по један серафим. У овом правоугаоном пољу насликан је Бог отац — Старац дана — како седи на престолу, а десно од њега је „престо припремљени" — хетимасија. Преко престола је пребачена драперија на којој се налази Јеванђеље и на наслон прислоњене справе за мучење.

До сада је ова композиција иконографски објашњавана на три различита начина: текстом само Марковог јеванђеља, проповеђу на Вазнесење руског писца с краја XII века — Кирила Туровског и списом *Разговор с Трифоном* Јустина Филозофа, писца, II века, као и једним делом из чина освећења храма.[1] Међутим, горњи, необични део слике бијелопољског Вазнесења илустрација је текстова Старога завета, а нарочито псалама, разјашњеног тумачењима и проповедима великих црквених отаца и употпуњенога надахнутим песмама из службе Вазнесења.

У четрдесети дан после Ускрса слави црква Вазнесење Христово, које је увек у четвртак шесте недеља после Ускрса, а песме празника почињу се певати на јутрењу среде уочи Вазнесења и певају се све до суботе уочи Духова.

Према црквеном учењу Исус Христос је друго лице Свете Тројице, Бог Син, који се вечно рађа од Бога Оца, а који се, када се навршило одређено време, оваплотио од Богородице и страдао на земљи ради искупљења рода људског од греха. У трећи дан после своје смрти васкрсао је, из гроба устао телом које је чином васкрсења постало нематеријално. Потом се 40 дана јављао својим ученицима као жив и само су га они и остали којима је јављао могли видети у људском облику, и 40. дана после Васкрсења у свом васкрслом телу вазнео се на небо и сео с десне стране Богу Оцу.

Старозаветни пророк Исаија видео је Бога Оца како седи на престолу: *Године које умрије цар Озија видјех Господа гдје сједи на пријестолу високу, и скут му испуњаваше цркву. Серафими стајаху више њега, сваки их имаше шест крила... и викаху један другоме говорећи: свет, свет, свет је Господ над војскама, пуна је земља славе његове. И уздрмаше се прагови на вратима од гласа којим викаху, и дом се испуни дима* (6, 1—4). Пророк Данило описује како изгледа Бог Отац: *Гледах докле се поставише пријестоли, и старац*[2] *сједе, на ком бјеше одијело бијело као снијег, и коса на глави као чиста вуна* (7, 9). Престо Божији и врата небеска често помиње цар Давид у псалмима: *Господ на небесима постави престо свој* (102, 19), *Бог седи на светом престолу свом* (46, 9).

Вазнесење Христово је наговештено у Старом завету: *Ноге ће Господње стати на Маслинској гори* (Захарија 14, 3—4); *Узвисиће се и подигнути* (Исаија 33, 10); *Иде Бог уз подвикивање, Господ уз глас трубни* (псалам 46, 6) *Сешће на херувима и подићи се* (псалам 17, 11). Цар Давид још одређено говори и о отварању врата небеских и седању с десне стране: *Врата! узвисите врхове своје, узвисите се врата вечна! Иде цар славе.*[4] *Ко је тај цар славе? Господ над војскама; он је цар славе* (псалам 23, 7—10). Рече *Господ Господу мојему; седи мени с десне стране, док положим непријатеље твоје за подножје ногама твојима* (псалам 109, 1).

Догађај Вазнесења Христовог подробно је описан у Новом завету. Јеванђелист Марко набраја јављања васкрслога Христа и нешто касније додаје: *А Господ пошто им изговори узе се на небо и седе Богу с десне стране* (16, 19). Лука, пак, каже да је Христос своје ученике извео на поље до Витаније и благословио их, и кад их благосиљаше одступи од њих и узношаше се на небо (24, 50—51). По Делима апостолским Исус се после страдања показа жив, јављао се апостолима 40 дана, и они су на Маслинској гори видели да се он подиже и однесе га облак из очију њихових. *И док су гледали за њим како иде на небо пред њима стадоше два човека у белим хаљинама који им рекоше: Људи Галилејци! шта стојите и гледате на небо? Овај Исус који се од вас узе на небо тако ће доћи као што видесте да иде на небо* (1, 3, 9—11). Матеј наводи да је Исус рекао да ће апостоли који иду за њим, у другом рођењу, кад седне син човечији на престо славе своје, сести на 12 престола (19, 28). Христос је обећао апостолима да ће умолити Оца и да ће им дати другог утешитеља да буде с њима увек, и да ако он не оде утешитељ неће доћи, а ако оде послаће га њима, и *када дође утешитељ, дух истине који од Оца излази он ће сведочити за њега* (Јован 14, 16; 16, 7; 15, 26). Још им је рекао да се не разилазе из Јерусалима док не приме Духа Светога. На апостоле је Дух Свети сишао на дан Педесетнице (педесети дан после Ускрса, Духови).

До друге половине IV века Вазнесење се није празновало као посебан празник, већ се утапало у општи празник Педесетнице. Ово потврђује Јевсевије Кесаријски, који у свом спису о празнику Пасхе, каже да је недељом после седам седмица (од Пасхе)

---

[1] Литературу видети код Војислава Ј. Ђурића, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 206 (тумачења Р. Љубинковића, С. Радојчића и В. Ђурића).

[2] У црквенословенској библији **Ветхїй денми** — Старац дана.

[3] У црквенословенској библији и у служби Вазнесења: **Взыде Б(о)гъ въ воскликновенїи, Г(о)с(по)дь во гласѣ трѹбнѣ.**

[4] У црквенословенској библији и у служби Вазнесења овај стих гласи: **Возмите врата князи ваша и возмитеся врата вѣчная; и внидетъ царь славы,** а у Септуагинти ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες ὑμῶν, καὶ ἐπαρθῆτε, πύλαι αἰώνοι, καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης.



Сл. 1. Бијело поље, црква св. Петра и Павла, горњи део сцене Вазнесења.

обележен узвишени празнични дан узношења Христовог у небо.[5] Етерија тврди да се уочи четрдесетог дана после Пасхе, који она само назива quadragesima, бденије вршило не на Јелеонској гори, где се Вазнесење догодило, него у Витлејему у пећини Рођења Христовог, а другога дана, тј. на сам дан Вазнесења, служена је у Витлејему литургија са проповеђу презвитера према дану и месту; педесети дан после Ускрса, дан силаска Светога Духа, за њу је и празник Вазнесења које је слављено после подне на Јелеонској гори.[6] Најстарије проповеди на Вазнесење потичу од св. Григорија Ниског (+ 394)[7] и св. Јована Златоустог (+ 407)[8] и у њима они говоре о Вазнесењу као посебном празнику који се празнује у 40. дан после Пасхе.

Текстови Св. писма који говоре о Вазнесењу читају се на богослужењу тога дана (паримије, апостол и јеванђеља), док се стихови псалама који се односе на Вазнесење певају а сакупио их је, у трећој четвртини XIII века, у једну целину, названу „изабрани псалам", византијски писац Никифор Влемид; антифоне на литургији такође сачињавају стихови разних псалама. Но поред Св. писма и у служби Вазнесења (састављеној до IX века) налазе се сви важнији моменти представљени на фресци Вазнесења у бијелопољској Петровој цркви. Најстарији српски текст служ[бе] Вазнесења налази се у Орбељском триоду, писано[м] у другој четвртини XIII века (Лењинград, ГПБ F п [I] 68). Значи, српска служба Вазнесења безмало је чита[в] век старија од фреске и она је сликарима морал[а] бити позната. У Орбељском триоду, у канону пре[д]празнства (јутрење среде уочи Вазнесења), у треће[м] тропару осме песме стоји:

Поѥ Д(а)в(и)дь въпиѣше: Х(ристос)ь вьзиде на хер[ȣ]вимѣ своѥмь и летѣ прѣмоȣдрьно на крилоȣ анг(е)льскихь чин[ь] ѥгоже прѣвьзно(симь) (л. 183 V), а у другом тропар[у] седме песме: **Є трепетомь кричахоȣ сили н(е)б(е)сны[е] Вьзмѣте врата! Х(ристос)ь тѣломь земльнымь носе б(о)жь[]ствьные стр(а)сти велиѣ оȣмрьщвае** (л. 183). У служб[и] Вазнесења прва стихира на „Господи возвах" глас [] **Г(оспод)ь вьзнесе се на н(е)б(е)са да поȣстиши мироȣ оȣтѣ[]шитела. Н(е)б(е)са оȣготоваите прѣстоль его, wблаци посто[]ȣпаниꙗ ѥго. Анг(е)ли дивише се чловѣка видеще выш[е] себе, а wт(ь)ць же жьдить ѥгоже в надрѣхь имать [с] собою. Д(оȣ)хь же прѣс(ве)ты велить вс҄ѣмь анг(е)лом[ь] ѥго: Ваши кнези wт(ь)врьзѣте врата, все же страни вьспл[е]щаите роȣками ꙗко вьзнесе се Х(ристос)ь идѣже бѣи прьвѣ[е]** (л. 185). Небеска врата се помињу и у другом и тре[]ћем седалну после треће песме канона. Према наве[]деној стихири, Дух Свети је заповедио анђелима д[а] отворе небеска врата, међутим, према трећем тропар[у] четврте песме првог канона (састав Јована Монах[а] кога многи идентификују са Јованом Дамаскином) **Вь испрьнеѥ силы вышнимь вьпиѣхоȣ: Врата вьзмѣт[е] Х(рист)оȣ нашемоȣ ц(а)роȣ,** што је још јасније изражено у првом тропару треће песме другог канона (писац је Јосиф архиепископ солунски, брат Теодора Студита, + 832): **Вьзмѣте врата н(е)б(е)снаꙗ се приде Х(ристос)ь ц(а)рь вс҄ѣи твари тѣло носе земльно, вышнимь гла(го)лахоȣ силамь нижьнаꙗ.** Према другом тропару ове песме Христос **вьзиде сѣде wдесноȣю ѣко прѣстольнь w(т)цоȣ**.

У средњем веку у састав богослужења је улазила и теолошка лектира, која се по прописима типика (правилника о вршењу богослужења), читала на свакодневним, а нарочито на празничним богослужењима. Њу су сачињавали животи светаца и дела византијских учених црквених отаца. Највише су читана дела Јована Златоуста, нарочито његова тумачења Јеванђеља и проповеди. Тако се, на пример, по Романовом типику, преведеном са грчког у Хиландару 1331. године, на јутрењу Вазнесења после седалних, читају похвале празнику од кир-Андреја, св. Јована Златоуста и св. Јована Дамаскина. Међутим, данас нам није позната похвала Вазнесењу Андрије Критскога, као ни Дамаскинова, изузев једне на арапском, још неиздате, о чијој аутентичности је тешко судити,[9] а Златоустових има шест, од којих се аутентичном сматра само једна.[10] Златоустове беседе почеле су се преводити на словенски језик још крајем IX века (Константин Презвитер је око 890. године превео Поучително јеванђеље у коме су и Златоустове беседе) и налазе се у разноврсним зборницима његових „слова", који имају и посебне називе. У нашим рукописним збиркама књиге са његовим текстовима се зову: Андријата (беседе о статуама), Маргарит (на грчком значи „бисер"), Златоуст, Златоструј, Измарагд; највише његових беседа налази се у бројним старим српским зборницима омилија и беседа који се зову Панагирик (на грчком значи сабор, празник, славље) или Тржаственик, а у новије време, према западној терминологији, и „Хомилијар". Најстарији српски панагирик потиче из последње четвртине XIII века и познат је под називом „Михановићев хомилијар" (Архив ЈАЗУ III ц 19). У њему се налазе

---

[5] *PG* 24, 700; Лазар Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 224.
[6] Мирковић, 224, 304.
[7] *PG* 46, 689.
[8] *PG* 52, 773—792.

[9] H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 483.
[10] *PG* 52, 773—792.

три слова на Вазнесење: Епифанија Кипарског, Јована Златоустог и Јована Презвитера екзарха бугарског. Златоусти у овом свом слову за Христа каже: **ѡт(ь) нась плть вьзмь прѣстола ѡт(ь)чьска доиде ... видеще нашего начела вь самь н(е)б(е)сны врьхь вьшьдьша и и прѣстола вьзмьшаа ц(а)рскаго.** Друго Златоустово слово на Вазнесење налази се у српском Триоду из 1328. године, Народна библиотека Рс 645, у ком он каже: **Видить ѡт(ь) земле вь испрь агг(е)ли, видит(ь) кромѣ ѡбичаꙗ на н(е)бо вь чл(о)в(ѣ)чи пльти вьс'ходещии, видить н(е)б(е)сние сили срѣтающеѥ. Овы гл(аго)люще: Вьзмѣте врата вѣч'наꙗ и внидет(ь) ц(а)рь славѣ. Ови же паки срѣтающеѥ и ѡт(ь)пѣвающе: Г(оспод)ь крѣпкь сил'нь, Г(оспод)ь силь вь брани ... сьи ѥс(ть) ц(а)рь славѣ ... Видещоу ѥмоу в'се агг(е)лскиѥ воѥ воюющеѥ и ликоующеѥ и ѡви вь слѣд(ь) гредоущеѥ, ѡви же прѣдтекоущеѥ, а дроугиѥ пакы ликоу ап(о)с(то)лскомоу гл(аго)л(ю)ще: Моужи галилеис'ци, ч'то стоите зреще на небо? се І(и)с(оу)сь вьзнесе се ѡт(ь) вас(ь) на н(е)бо, такожде и приидеть ꙗкоже и видѣсте идоущь на н(е)бо ѡт(ь) вась ...** Златоустове мисли су свакако биле познате писцима песама службе Вазнесења. Али текстове Св. писма, идеје великих св. отаца и црквених песника врло лепо је повезао у једну целину Јован Презвитер, екзарх бугарски (IX — X век), коју је изложио у слову на Васнесење, сачуваном у српској редакцији с краја XIII века у Михановићевом хомилијару. Он најпре наводи стихове из псалама: **Д(а)в(и)дь бо ... ѡ вьсходѣ рече: Вьзиде на хероувимѣ вь испрь крилы вѣтрьниими ... Нь и с(ве)тыи Д(оу)хь гор'ниимь силамь повелѣныимь гл(а)с(о)мь гла(го)лаше: В'змѣте врата кнези ваши, вьзмѣте се врата вѣчнаꙗ и вьнидеть ц(е)с(а)р(ь) славѣ. А силы гла(го)лаше: Кто сии ѥс(ть) ц(е)с(а)рь славѣ? Таже Д(оу)хь рече: Г(оспод)ь крѣпкь и силнь, Г(оспод)ь силнь вь рати ... и провождахоу до высокыихь прѣвьисп'нꙗго прѣстола. И с'конча се Д(а)в(и)д(о)мь гл(аго)лемоѥ: Рече Г(оспод)ь Г(осподе)ви моѥмоу сѣди ѡдесноую мене донд҄ѣже положю все врагы твоѥ подножию ногоу твоию ...** Даље наводи пророштва Исаијина, а потом позива: **То что Данииль гл(аго)леть ... смотри зѣло брате, како ти поставлꙗѥть пророкь ꙗвѣ вь оупостаси, се же рече: На ѡблацѣхь н(е)б(е)сныихь ꙗко с(ы)нь чл(о)вѣчь греди, тии до Ветьхааго д(ь)ньми достиже ... О чюдеса притражнаꙗ, имьже се раи заключи то тѣмь н(е)б(е)са ѡт(ь)врьзоше се, ѥмоуже Пилать соуди то ть д(ь)н(ь)сь сь соудиѥю на н(е)б(е)сѣхь сѣдиить, ѥмоуже се жидове роугаше того анг(е)лскыѥ силы сь страхомь славеть ...** (л. 164, 165, 166). У продужетку говори доста опширно о Христовом силаску у ад.

По категоријама људског поимања, и небо има врата која чувају анђели, као што је и врата едемскога врта — раја — после изгнања Адамовог чувао херувим са пламеним мачем (I Мојс. 3, 24). Небеска врата, врата царства Божијег, била су затворена све док се Христос није вазнео, јер *нико се не попе на небо осим који сиђе с неба, син човечји који је на небу* (Јован 3, 13). Христос, по речима св. апостола Павла, *не уђе у рукотворену светињу, која је прилика праве него у само небо, да се покаже сад пред лицем Божијим за нас* (Јевр. 9, 24). Ни пророк Илија се није вазнео на небо, како стоји у Даничићевом преводу, *и Илија отиде у вихору на небо* (IV књ. о царевима 2, 11), него се вазнео као на небо ὡς εἰς τὸν οὐρανόν (Септуагинта, IV цар. 2, 11), што потврђују и Епифаније Кипарски и Златоусти у својим проповедима на Вазнесење. Како су Христу отворена небеска врата, први је објаснио св. Јустин Филозоф и мученик (погубљен 165. или 166. године), у спису *Разговор са Трифоном Јудејцом*, написаном после 160. године. Наиме, када се Христос узносио на небо, небеским кнезовима (анђелима), које је Бог поставио, било је заповеђено да отворе небеска врата да уђе цар славе, а они, видећи га лишеног лепоте, части и славе, нису га препознали и питали су: *„Ко је тај цар славе"*, а Дух свети им је одговорио: *„Господ над војскама, он је цар славе"* (псалам 23, 10).[11] На исти начин Вазнесење описују и каснији велики црквени писци и песници службе Вазнесења, само што се више не говори да анђели нису препознали Христа, него да се они чуде што се Христос, син Божији, узноси обучен у земаљско тело, и како се она иста природа од које су херувими чували рај сада узноси изнад херувима (Златоусти).

Дух свети у четвороугаоном пољу, на бијелопољском Вазнесењу, не силази према Христу, како се претпостављало, него на земљу да би се спустио на апостоле, јер — према речима Јована Златоустог — Христовим вазнесењем небо је примило свето тело а земља је добила Светога духа.[12]

До почетка XIV века сликари су приказивали догађаје из Христовог живота, скоро редовно, према јеванђељима и апостолским посланицима, не упуштајући се у етимологију идеје о вазнесењу и у њено уобличавање, извршено кроз списе великих црквених отаца и кроз византијско песништво. Почетком XIV века, када је нарација у сликарству постала део његове природе, живописци су се, очигледно, ослањали на текстове који су им давали најпотпунију слику догађаја. Тако су и живописци бијелопољског Вазнесења засновали своју композицију на богослужбеним текстовима: служби Вазнесења, састављеној до IX века, и проповедима на Вазнесење Јована Златоустог и Јована Презвитера. Сликарске изворе открива горњи, неуобичајени део Вазнесења. Посебно је питање, зашто се сликари пре почетка XIV века нису, у довољној мери, користили већ познатим службама и проповедима. За сада изгледа да су измене у систему богослужења, извршене у Византији у XIII веку (временско продужење празничних служби) — а у вези с тим и уношење нових, пре свега наративних текстова — битно утицале на садржину и тематику православног сликарства почетком XIV века.

---

[11] *PG* 6, 553—555.

[12] *PG* 52, 790.

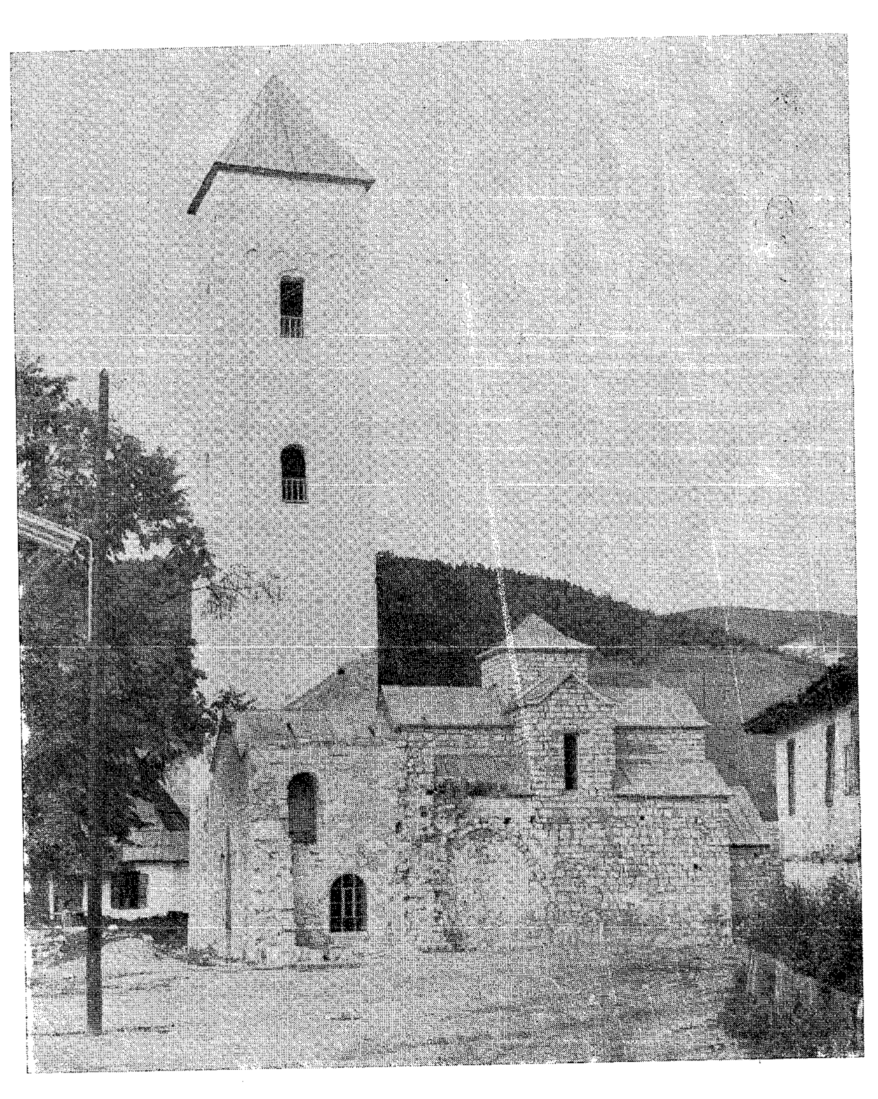
La fresque de l'Ascension du Christ à Bijelo Polje et son contenu liturgique

Pribislav Simić

Dans l'iconographie religieuse médiévale, l'Ascension se trouve régulièrement incluse dans le cycle des Grandes Fêtes. Au cours des années vingt du XIV[e] siècle, dans l'église Saint-Pierre à Bijelo Polje, apparaît une solution iconographique nouvelle, inconnue jusque là, dans la partie supérieure de la composition qui représente l'Ascension. Sur le mur est, au-dessus de la conque du bêma on voit peinte de façon habituelle la partie inférieure de la composition, qui s'étale tout le long du plan central de l'arc de la travée est. Le Christ dans une mandorle est élevé par quatre anges. Au-dessus du Christ, dans un petit rectangle on voit le Saint-Esprit sous forme de colombe, et au-dessus,

dans une porte ouverte que tiennent deux chérubins, une mandorle de la même forme et de la même grandeur que celle du Christ sus-mentionnée, située dans un champ rectangulaire de la même taille que la mandorle elle-même, lequel se rattache par son côté supérieur au petit rectangle avec le Saint-Esprit, au haut duquel est peint de chaque côté un séraphim. Dans ce plan rectangulaire est représenté Dieu le Père — l'Ancien des jours — et à sa droite l'Hétimasie. Par-dessus le „trône préparé" une draperie sur laquelle se trouve l'Evangile, tandis que les instruments du supplice sont appuyés contre le dossier. On y voit donc plusieurs moments de l'Ascension. Les anges à côté de la Vierge, tournés vers les apôtres, consolent ceux-ci à cause du départ de leur maître, en leur apprenant que le Christ reviendra, tandis que le Saint-Esprit est représenté arrivant du ciel pour descendre sur les apôtres. Jusqu'à présent cette composition a été interprétée de diverses façons. Dans notre interprétation, nous sommes partis des prophètes de l'Ancien Testament, lesquels, selon la doctrine de l'église orthodoxe, ont prédit l'Ascension, et parmi eux du roi David qui a représenté de la façon la plus concrète l'Ascension du Christ (psaume 46,6; 17,11; 23,7—10; 109,1).

Ensuite, nous appuyant sur le Nouveau Testament (saint Marc 16,19; saint Luc 24,50—51; Actes des Apôtres 1,3,9—11; saint Matthieu 19,28; saint Jean 14,16; 16,7; 15,26) nous avons suivi le développement de la doctrine de l'église concernant l'Ascension, qui est identique à la doctrine des Pères de l'Eglise (Justin le Philosophe, Jean Chrysostom Epiphane de Chypre, et d'autres), ainsi que l'origine cette fête et de ses offices. Ainsi nous sommes arrivés à conclusion que les peintres de la composition mentionn ont illustré le texte des offices de l'Ascension et les h mélies des savants Pères de l'Eglise, qui se trouve contenus soit dans les offices de ces fêtes, soit dans l différents homiliaires tel le Panagyros. Nous avons co roboré nos assertions par une preuve qui nous para incontestable. Nous avons pris le texte des offices dans plus ancien Triodion et le penticostaire connu sous le no de Triodion d'Orbelj, rédigé au cours du deuxième qua du XIII[e] siècle, c'est-à-dire près d'un siècle avant la fresq étudiée, et tous les chants que nous avons cités se trouve dans les Triodions ultérieurs, ainsi que dans le penticostai actuel. Les homélies de saint Jean Chrysostome de Jea exarque de Bulgarie (IX—X s.) ont été citées d'après l'hom liaire de Mihanović, de la fin du XIII[e] siècle; nous avo trouvé la deuxième homélie de Jean Chrysostome pou l'Ascension dans le Triodion serbe et le penticostaire de l Bibliothèque nationale de Beograd, man. 645, rédigé, e 1328. Vu que les peintres devaient connaître les offices d l'Ascension et les homélies lues pendant ces offices, nou considérons que pour représenter les événements de l'A cension ils n'avaient pas eu besoin de s'inspirer d'autre sources.



Сл. 2. Бијело Поље, Црква Св. Петра и Павла

Les images de la Vierge de tendresse

Type iconographique et thème

(à propos de deux icones à Dečani)

André Grabar

L'église de Dečani conserve deux icones de la Vierge qui rentrent dans la catégorie des images „de la tendresse". L'une d'elles, longue et étroite, provient de l'iconostase de cette église et daterait donc de 1350 environ[1]. Elle montre la Théotokos debout portant l'enfant sur son bras gauche. En inclinant la tête, elle touche de sa joue une joue de l'enfant, tandis que dans sa main droite, elle tient une main de Jésus (fig. 1).

L'autre icone est plus tardive[2] (fig. 2). Ici également les visages de la mère et de l'enfant se touchent joue à joue, mais la pose de l'enfant est différente: d'un mouvement brusque, il s'est dressé sur les genoux de sa mère, et, tourné vers elle, la tête renversée, il presse sa tête contre le menton de sa mère. De sa main gauche, il caresse la joue de Marie qui, de son côté, retient l'une de ses jambes. Cette seconde image „de tendresse" est accompagnée d'un qualificatif ΠΕΛΑΓΟΝΙΤΙϹϹΑ.[3]

C'est en partant de ces deux icones de la Vierge que je voudrais proposer les observations ci-dessous, consacrées aux images de la „Vierge de tendresse" byzantine. Disons tout de suite que l'expression „Vierge de tendresse" n'est pas un terme consacré, mais je trouve qu'il relève les traits les plus saillants des images de Dečani et d'ailleurs, qui montrent les caresses que Marie prodigue à son enfant et que celui-ci prodigue à sa mère. Il relève un trait essentiel de l'iconographie d'une famille d'images de la Vierge, et nous permet aussi d'éviter les expressions 'Ελεοῦσα et *Umilenié*, que les érudits appliquent couramment aux images de ce type, mais bien à tort.

Il s'agit certainement d'un malentendu ou du moins d'une incertitude qui aurait été évitée il y a longtemps, s'il y avait plus d'érudits interessés par l'iconographie de la Vierge. Mais ce n'est pas le cas. Un simple fait le rappelle opportunément. Aujourd'hui encore, les ouvrages de loin les plus documentés et les plus savants consacrés à cette iconographie remontent à 1911, 1914—1915, et personne n'a essayé de revenir à l'étude de cette iconographie dans son ensemble, ce qui s'imposait dépuis longtemps avec d'autant plus de force que ces livres de Kondakov et de Lihačev[4], écrits en russe, sont peu accessibles à ceux qui ne connaissent pas cette langue.

Ce qui semble arrêter les spécialistes, c'est le caractère assez particulier de l'iconographie byzantine de la Vierge (en dehors des illustrations de sa „vie", qui, elles, ont fait l'objet de plus d'une étude récente). Il s'agit de „portraits" de Marie, seule ou avec l'Enfant, et le „contenu" de ces images ne pose donc aucun problème d'identification (tandis que, dans la plupart des cas, l'effort des études iconographiques est porté précisément sur l'explication du „contenu" des images, avec recours à des textes de tous genre, à la liturgie, aux sermons). Il y a certes parfois des précisions à apporter quant à la signification des gestes de la mère et de l'enfant, mais ces problèmes de détails se laissent resoudre facilement. Ce qu'on attend d'une étude iconographique des images byzantines de la Vierge — et c'est là que réside leur difficulté qui peut retenir les savants — pourrait être defini de la façon que voici.

On devrait pouvoir établir: 1) le rapport entre les images réalistes d'une mère caressant son enfant qu'elle tient dans ses bras, telles qu'on en voit, dans les oeuvres de la Basse Antiquité et même plus tardives (mais alors seulement dans les images des cycles narratifs), et les peintures médiévales de la Théotokos qui se servent d'une iconographie semblable. Les unes ont bien des chances de procéder des autres, mais on aimerait mieux se rendre compte de la façon dont les images réalistes anciennes se sont transformées en icones. 2) les thèmes religieux auxquels repondent ces icones „de tendresse", et comment ils se rattachent à la piété byzantine. Car de toute évidence ce genre d'images-contrairement aux images narratives et hagiographiques — n'étaient pas appelées à faire connaître des personnages et des événements de l'histoire du Salut, mais à être contemplées et à récueillir les prières des fidèles.

Sur les pages qui suivent, on essayera d'envisager les images de la „Vierge de tendresse", en fonction de ces problèmes. Pour en parler, nous n'aurons pas besoim de dresser des listes de peintures de ce genre: Kondakov et Lihačev en ont déjà énuméré un grand nombre[5].

---

[1] Reproduction de la partie supérieure de l'icone: V. Đurić, *Icones de Yougoslavie,* Belgrade, 1961, n⁰ 30, p. 102—103, pl. XLV. — S. Radojčić, dans *Frühe Ikonen. Sinaï, Grichenland, Bulgarien, Yugoslawien.* K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić. Wiesbaden-München, 1965, fig. 193. — Reproduction de l'icone entière: M. Ćorović-Ljubinković, *Les icones de l'école de Peć.* Belgrade, 1955, fig. 1. (La datation de l'icone de la fin du XV^e^ — debut XVI^e^ siècle n'est pas justifiée).

[2] Ma photographie est de 1932. V. Đurić m'apprend que l'icone qui avait été repeinte, a été nettoyée récemment. Cela permet de la dater du XIV^e^ siècle. Sur les icones de la Vierge Pelagonitissa: N. M. Belaev, dans *Byzantinoslavica* II, 1930, p. 386—392. En Russie post-byzantine, les icones de ce type iconographique étainet connues sous le nom „Vzygranie mladentza" („Jeu de l'enfant").

[3] Parmi les auteurs qui admettent que *Umilenié=Eléousa,* citons K. Miatev, dans *Izvestia de l'Institut archéologique bulgare* III, 1925, p. 173, pl. IV—V. W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei,* Olten-Lausanne, 1956, p. 81, 89 etc. Miatev et Radojčić, dans *Frühe Ikonen,* p. 99 etc. N. P. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri* II, St-Pétersbourg, 1914, p. 211 est plus cicronspect: l'Eléoussa n'est qu'une variante de l'Hodigitria et le qualificatif est applicable à toute icone de la Théotokos devant laquelle on prie. Belaev, *l. c.* est aussi prudent que Kondakov, mais n'exclut pas la traduction Eléousa=Umilenié: les tentatives de faire dériver le terme russe „Umilenié" du grec „Eléousa" n'ont pas était satisfaisantes jusqu'ici: cf. V. N. Lazarev, *Iskoustvo Novgoroda,* Moscou-Leningrad, 1947, p. 114; V. N. Antonova, *Katalog de la peinture russe ancienne à la Galérie Tretiakov* I, p. 61 (titre complet v. note 32). Ces deux auteurs affirment aussi que l'Umilenié (attendrissement) de la mère s'expliquerait par la vision qu'elle a de la passion future de l'enfant. Mais le motif des anges portant les instruments de la Passion n'apparait que sur certaines icones post-byzantines et n'accompagne pas les images plus anciennes de la „Vierge de tendresse."

[4] N. P. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri. Sviazi grečeskoj i russkoj ikonopisi s italianskoj živopisiu Vozroždenia,* St-Pétersbourg 1911. Le même, *Ikonografia Bogomateri,* vol. I—II, St. Pétersbourg, 1914. N. P. Lihačev, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi. Izobraženia Bogomateri* etc., St-Pétersbourg, 1911.

[5] Kondakov, *Ikonografia Bogomateri* II, p. 183—184, 211, 216, 217, 263, 268, 382, avec nombreuses figures. Le même, *Sviazi;* Lihačev, *l. c.;* Felicetti-Liebenfels, *l. c,* pl. 59, 73, 91, 95, 110—113, 117. A. Banck, *Byzantine Art in the collections of U. R. S. S.,* s. l. ni date, Pl. 260. A. Grabar, *Revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen-âge,* Venise, 1975, p. 26, 27, 29 avec planches.

et dépuis, on en a publié d'autres, dont la plupart sont décrit et reproduit dans le grand réceuil international *Frühe Ikonen*[6] La plupart de ces peintures et mosaïques sont des icones sur bois, et elles datent des XIII[e]—XIV[e] siècles, période avancée de l'histoire de l'art byzantin. C'est ce qui explique la théorie des deux savants russes, formulée avant la première guerre mondiale, à savoir que ce type iconographique était d'invention occidentale et apporté d'Italie[7]. Mais cette théorie a perdu tout interêt depuis qu'on connait plusieurs images de ce type qui, tout en étant parfaitement byzantines, remontent aux XI[e] et XII[e] siècle, et sont donc antérieurs à l'essor des arts italiens.

Parmi les exemples les plus anciens de cette iconographie figure une miniature du XI[e] siècle qui, dans un Physiologus grec (brulé à Smyrne en 1921) montre une „Vierge de tendresse": Vierge trônant, enfant en joue à joue avec sa mère[8]. Un autre exemple archaïque est un chef-d'oeuvre célèbre: c'est la „Vierge de Vladimir", actuellement à la Galerie Tretiakov à Moscou[9] qui, apportée de Constantionple à Kiev vers 1130, a dû être peinte dans le preimer tiers du XII[e] siècle. Un troisième témoin, pour le XII[e] siècle, mais témoin indirect: c'est, dans la scène de la Purification, sur le mur de la chapelle-ossuaire de Bačkovo, un Syméon qui porte l'enfant sur ses bras et qui répète, trait par trait, la formule iconographique du joue à joue de la „Vierge de tendresse"[10]. Autre témoin indirect, qui est également du milieu du XII[e] siècle: dans le Thrène du Christ, à Nerezi en Macédoine (vers 1150), la Vierge qui pleure son fils mort, appuie sa joue contre la joue de Jésus[11]. Les deux derniers exemples, on l'a vu, ne représentent pas Marie avec l'enfant Jésus, mais on y applique à d'autres personnages la même formule iconographique, pour représenter une très grande intimité, celle qui correspond à des caresses données à un enfant à bas âge et, lors du dernier adieu, à un défunt. Autrement dit, dépuis le XII[e] siècle sinon dépuis le XI[e], le geste de la tendresse de la mère et du fils qu'on trouve sur les icones de Dečani et sur d'autres icones „de tendresse", est une formule confirmée qui signifie „tendresse"[12]. Déjà dans ces antécédants des figurations de la „Vierge de tendresse" on constate la présence de plusieurs versions, et cela s'explique, parce que ces formules iconographiques du XII[e] siècle n'avaient pas été crées de toute pièce à cette époque, mais recouraient à des modèles beaucoup plus anciens. Certaines oeuvres, plus ou moins anciennes, en gardent des souvenirs.

Fig. 1. Dečani, Icone

---

[6] *Frühe Ikonen*, pl. 51 (Athènes, Musée Byzantin), 99 (Sofia), 127 (Bačkovo), 191, (Skopje), 193 (Dečani).

[7] V. surtout Kondakov, *Sviazi*, et Lihačev, ouvrages cités, note 5.

[8] J. Strzygowski, *Der Bildkreis des griechischen Physiologus*, Byz. Archiv 2, Leipzig, 1899, pl. XXV—VIII. Miatev, l. c. fig. 31. Plusieurs autres exemples avec bibliographie: *Histoire de la peinture byzantine* (en russe) I, p. 338, 339. Pour ma part, je ne crois plus, comme en 1928—1930, que les images de la Vierge de tendresse soient d'origine copte *(Mélanges Th. Ouspenskij* II, p. 204 sq.) ou plutôt je pense que toutes ces figurations ont pu être composées vers la fin de l'Antiquité, à l'époque de la floraison de l'art réaliste narratif (v. le présent article p. 27), sans pouvoir dire dans quelle région méditerranéenne une telle version a pu naître. Si on donne parfois la priorité à l'Egypte chrétienne, c'est uniquement parce qu'on est mieux renseigné sur l'art de cette région, à l'époque des Dark Ages.

[9] Antonova, *l. c.* n°5, p. 58—64 avec bibliographie, fig. 7—9. Monographie par A. I. Anisimov, *Vladimirskaya Ikona Božiej Materi*, Prague, 1928.

[10] A. Grabar, *Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, fig. 10.

[11] P. Mouratov, *La peinture byzantine*, Paris. 1928, pl. CLIV. Il ne s'agit que d'un exemple précoce et de grande qualité. Le même motif réapparait dans beaucoup de scènes de l'époque Paléologue.

[12] Si schématiques que soient les images de la „Vierge de tendresse", au moyen âge et plus tard, la façon de concrétiser les caresses (mouvements, gestes) sur les diverses icones citée ci-dessus est loin d'être la même. Les peintres se servaient de modèles qui remontaient à des peintures réalistes différentes (au niveau de ces modèles supposés la variété des mouvements et des gestes était normale). A moins que, à tous les stades de l'évolution des Vierges de tendresse, on pouvait — sans toucher à l'essentiel — créer



Fig. 2. Dečani, Icone

Quelques-uns de ces motifs apparaissent dès les premiers siècles de notre ère, sur différentes images peintes et sculptées, généralement narratives, appliquées à des représentations d'une mère (et peut-être d'une nourrice), portant son jeune enfant. Citons les gracieuses miniatures de la Genèse de Vienne[13], où une femme avec un enfant dans les bras, lui prodigue les mêmes caresses que la Vierge prodiguera au sien. Les monnaies de certains empereurs romains attribuent ces mêmes caresses à une personnification ou à l'imperatrice-épouse du souverain pour célebrer ses oeuvres

[13] Genèse de Vienne, scènes dans la masion de Putiphare. H. Peirce et R. Tylor, *L'art Byzantin*, Paris, 1932, fig. 195. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its origines.* Princeton, 1968, fig. 220.

de bienfaisance ou ses vertus de mère[14]. L'image, dans son ensemble y est symbolique, mais le relief est d'un style aussi réaliste que les miniatures de la Genèse de Vienne. C'est dans un style semblable qu'a dû être conçue primitivement l'illustration de l'apocryphe de l'enfance de Marie[15]. Les exemples conservés de cette illustration sont presque tous assez tardifs, mais fidèles aux prototypes, et cela nous vaut parfois la présence d'une scène charmante, celle des caresses de la petite Marie par ses parents. L'enfant est placée entre ses parents, et, tout en posant ses pieds sur le banc qui leur sert de siège, elle s'élance vers sa mère, l'embrasse et presse son visage contre la joue de sa mère. On reconnait sans dificulté une formule iconographique de la „Vierge de tendresse" qui est appliquée à la seconde icone de Dečani[16] et à bien d'autres images médiévales de la „Vierge de tendresse" (relief à San Marco de Venise[17], icone à la galérie Tretiakov dite Tolgskaya[18]). Il s'agit certes d'un autre enfant que le Christ, mais cette adaptation des mêmes formules à des cycles narratifs distincts ne fait que mettre en évidence l'existence de ces formules que le praticien était libre d'adapter à l'iconographie de personnages différents.

Autrement dit, à cette haute époque, l'évocation de l'enfance de n'importe qui donnait lieu à une application des mêmes formules iconographiques, et ce sont celles qui, au moyen âge, dans certains cas, seront appliquées à la Vierge avec l'enfant.

On devrait rappeler aussi les reliefs des stèles funéraires romaines d'époque impériale sur lesquelles on trouve parfois le double portrait d'une mère avec son jeune enfant (probablement morts en même temps[19].

Parmi ces groupes qui permettent d'entrevoir les origines de plusieurs types iconographiques de la Vierge byzantine, on voit aussi l'image de „tendresse"[20]. Le transfert de ces formules sur la Vierge n'a probablement pas été fait en une seule fois, mais plutôt et plusieurs fois, dans des circonstances différentes et avec un succès plus ou moins durable. Rappelons certaines peintures célèbres des catacombes de Rome. Ainsi au Coemeterium Majus, au IV[e] siècle[21], on représente la Vierge en Orante, avec l'enfant devant sa poitrine, — image qui est comme un prototype (sans lendemain immédiat) de la formule de la Vierge „des Blachernes". Tandis que, à Priscille, c'est une Vierge toute proche des „Vierges de tendresse"[22], qu'un peintre du III[e] siècle a composée et qui apparaît à côté d'un prophète, pour mettre l'accent (par la figure du prophète) sur la maternité de Marie.

A considérer ces images de haute époque et les peintures postérieures qui en maintiennent partiellement les traits iconographiques, on entrevoit ce fait essentiel: des scènes spontannées des caresses entre mère et enfant avaient été créees au sein de l'art réaliste des premiers siècles de notre ère. Leur création dans un art de tendance réaliste n'était que naturelle, ainsi que la présence de plusieurs variantes du même sujet (un art réaliste entrainé fixe sans difficulté n'importe quel trait expressif que lui fait connaître la vie). Après quoi, la libre représentation du groupe de la mère avec son enfant commence à se figer, à la suite d'un choix qu'on fait parmi les variantes disponibles, pour la retirer de son contexte (Kondakov proposait déjà de faire dériver certains types iconographiques de la Vierge, des scènes paléochretiennes de l'Adoration des Mages dont on aurait retiré et isolé le groupe de Marie et de Jésus), et à la suite d'une répétition fréquente du motif sélectionné.

Des passages à des formules iconographiques constituées — celles que nous appelons „types iconographiques" et qui sont des formes fosilisées des images réalistes initiales — ont dû se produire à des moments différents, mais les exemples conservés ne nous permettent d'en relever qu'une partie. Il y a eu une poussée dans cette direction, au VI[e]—VII[e] siècle, mais, à en juger d'après les oeuvres conservées, ce fut l'époque de la constituttion de types iconographiques autres que la „Vierge de tendresse". Le plus rapproché de celle-ci parmi les types d'images crées alors quant au contenu, est le type de la Théotokos allaitant (Baoûit, Saqqara)[23]. Après quoi le même glissement vers l'icone ne se laisse pas enregistrer avant le XI[e]—XII[e] s., mais il concerne alors la „Vierge de tendresse". Je me demande si ce retard n'est pas dû à l'insuffisance de notre information, car ce type iconographique avait autant de raisons de ce fixer au VI[e] siècle qu'au XI[e], où l'on constate aujourd'hui sa présence. Mais quelle que soit la date à laquelle la „Vierge de tendresse" ait fait son apparition en tant que type iconographique, les traits de celui-ci se sont fixés en partant de versions réalistes du même sujet crées à une époque antérieure.

Pour mieux saisir le sens profond de la mutation qu'on vient de décrire, retenons le témoignage surpre-

---

[14] Exemples: Sous Antonin Pie, *Pietas* assise porte deux enfants sur ses bras; les enfants se tiennent droit, sans se presser contre la poitrine de la Pietas (Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 18, 1940, p. 362, pl. 51, 2 et 7); Sous Marc Aurèle, *Feconditas* assise, avec un enfant sur son bras *(ibid.*, p. 576, pl. 77,10); même composition sous Septime Sévère (*l. c.*, V 1950, pl. 21,4). Sous le même empereur, une Isis portant l'enfant Horus qui semble chercher son sein, avec légende *Felicitas saeculi*. — Mais ce sont les gravures monétaires du regne de Constantin I qui interessent le plus l'historien des antécédents de l'iconographie mariale. Elles figurent non plus une personnification, mais l'impératrice Fausta elle-même, qui trône — parfois nimbée — avec un ou deux enfants nus dans ses bras. Les enfants se tournent vers la mère et se pressent contre sa poitrine. Il s'agit probablement des fils de Fausta. La version avec un seul enfant est *Pietas Augustae* (comme sur les monnaies plus anciennes citées *supra)*, tandis que sur les images avec deux enfants on lit *Salus reipublicae* ou *Spes reipublicae*. Ici non seulement l'iconographie, mais aussi les légendes trouvent des pendants sur les images mariales postérieures (v. supra: „espoir des désesperés"). F. Gnecchi, *I medalioni romani* I, Milan, 1912, p. 22, pl. 8,10, 11, 12. G. Mazzini, *Moneti imperiali romane* V Milan, 1957, p. 105, pl. XXX, 5, 6, 15, 17a, 17b. Maria R. Alföldi, *Die constantinische Goldprägung*, Mayence, 1963, n⁰ 292; p. 180, pl. 10, fig. 152, n⁰ 503, 506; pl. 10, fig. 153, 154.

[15] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, 1965.

[16] Celle-ci reproduit sûrement les traits iconographiques d'une icone miraculeuse qui a dû jouer d'une grande réputation et qui portait le nom de la ville de Macédoine où elle se trouvait. N. Belaev, dans *Byzantinoslavica* II, 1930.

[17] Relief à San Marco de Venise (Vierge Aniketos). O. Demus, *The church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture.* Washington 1960, fig. 35.

[18] Icone de la Vierge dite Tolgskaya à la Galérie Tretiakov: Antonova, *Katalog*, n⁰ 162, p. 202—204, fig. 115, 116. Ayant signalé plusieurs repliques de la même iconographie sur les icones de Géorgie, l'auteur du catalogue, d'acord avec V. Lazarev, pense à une influence géorgienne. Le relief de Venise rend cette hypothèse caduque.

[19] Grabar, *Christian Iconography*, fig. 63: fragment d'un sarcophage païen au Musée lapidaire de S. Sebastien à Rome. Une bergère serre contre sa poitrine son enfant qui tend vers elle ses bras. Cf. *ibid.* fig. 92, un relief funéraire païen à Aquilée avec une mère et son ensant, les deux en attitude frontale, leurs têtes superposées, comme la Vierge avec l'Enfant sur une mosaique du IX[e] s. à St. — Zenon, Ste — Praxide, à Rome et les images du type dit Nikopea,

[20] Souvent reproduit. Récemment: Grabar, *l. c.* fig. 13.

[21] *Ibid*, fig. 12: l'enfant, nu, se presse contre la poitrine de sa mère et semble vouloir s'emparer de son sein.

[22] Grabar, *Ibid.*, fig. 324 (Baoûit). Version du XI[e] siècle (entre Baoûit et les exemples de l'époque Paléologue), dans le Cosmas Indicopleustes de Smyrne. Lazarev, *Historie de la peinture byzantine*, pl. 131 a.

[23] G. et M. Sotiriou, *Eikones tis monis Sinâ* I, fig. 146—169, surtout p. 146, 147; II, p. 125—126.



Fig. 3. Icone du Mont-Sinaï (détail) Phot. G. Sotiriou

nant d'une icone du Sinaï[24] (fig. 3). C'est une oeuvre unique en son genre et qui devrait être rappelée plus souvent. On y voit, en effet, une multitude de petites scènes réalistes qui évoquent les miracles du Christ et les scènes de la Passion. Ces petites scènes se suivent sur cinq régistres de petits cadres individuels. Mais, au-dessus de ces scènes narratives, on trouve, alignées, cinq images de la Vierge qui correspondent à cinq „types iconographiques" différents. Elles sont accompagnées par des qualificatifs qui definissent ces types[25]. Autrement dit, voici un exemple où le peintre a cru pouvoir juxtaposer les deux façon de concevoir une image dont il a été question. D'un côte, *les représentations* d'événements du passé, de l'autre, des symboles de la *présence* de la Vierge. J'emprunte à Georges Duthuit, critique pénétrant des arts anciens et nouveaux, les deux termes de *représentation* et de *présence* qui touchent à l'essentiel[26]. Toute image réaliste cherche à reproduire c'est-à-dire à évoquer un évenement materiel concret, dans son cadre de temps et d'espace. Tandis que toute figuration de la Vierge, selon les divers types iconographiques fixes, cherche à maintenir en elle la présence idéale de celle-ci. Partant de là, on comprend qu'il ne serait pas possible de répéter côte à côte la même image narrative réaliste, mais qu'il n'est pas absurde d'aligner différentes figurations de la Théotokos, chacune d'elles assurant la présence idéale de celle-ci, ou mieux, la présence de tel aspect de son être spirituel ou de tel acte en quelques sorte permanant (telle la prière) qui se place endehors du temps et de l'espace. La Vierge de tendresse a sa place, sur l'icone du Sinaï, à côté de quatre autres figurations de la présence irrationelle de la Théotokos.

*

* *

Je compte consacrer un autre article à l'ensemble des „noms" que les Byzantins donnaient aux images de la Vierge, lorsqu'il s'agissait de ces figurations de la „présencee" de la Théotokos, c'est à dire aux images conformes à l'un ou l'autre des types iconographiques constitués. L'icone du Sinaï nous en a offert plusieurs exemples. Il y a d'autres que j'étudierai dans l'article que j'annonce, sauf en ce qui concerne les noms qu'on a attribué aux images de la „Vierge de tendresse", qui seront analysées ici.

Les auteurs modernes identifient parfois la „Vierge de tendresse" avec *l'Eléousa.* Mais à ma connaissance,

---

[24] Blachernitissa (pour une image de tendresse), Odigitria (conforme à ce type), Hagiosoritissa (conforme à ce type, autrement dit le type de la Chalkopratia) et Humevti (type iconographique apparenté à celui de l'image précédente). Sur cette dernière icone: K. Amantiou, dans *Epet. byz. Spud.* II, 1925, p. 282. A noter l'absence de tout qualificatif pour l'image du milieu, où la Vierge trône, l'Enfant assis sur ses genoux (type „Nicopea"). Cette omission repondrait — elle à une distinction que le peintre introduisit entre cette image de la Vierge et les quatre autres?

[25] Je n'ai trouvé qu'une seule icone de la „Vierge de tendresse" accompagnée de l'inscription „Eléousa". C'est une icone de l'ancienne collection Lihačev, que cet auteur publia dans ses *Izobraženia Bogomateri,* (d'où Felicetti--Liebensfeld, pl. 111 c) et qu'il attribuait au XV[e] siècle. Je la crois plus tardive, produit d'un atelier fortement marqué par des influences italiennes. Rien n'indique que la „misericordieuse" désignait un type iconographique précis: v. *infra.* — Rappelons aussi l'icone (ou la peinture murale) que H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern,* 2[ème] éd., Leipzig, 1924, p. 83, écrit avoir vu dans l'abside de l'église du monastère H. Pavlou, au Mont-Athos. Cette peinture, qui a bien des chances d'être post-byzantine et dont le type iconographique n'est pas indiqué, est accompagnée de l'inscription ελεουσα πελαγονιτισσα. Le mot ελεουσα a pu être ajouté posterieurement à πελαγονιτισσα. et de toute façon , il pourrait se rapporter à la personne de la Vierge, comme sur l'icone Lihačev et sur les icones où il a ccompagné des images de Marie d'autres types iconographiques.

[26] Georges Duthuit, *Représentation et présence,* chez Flemmarion, Paris, 1974.

aucune icone byzantine de ce type iconographique n'est accompagnée de ce qualificatif[27]. D'autre part, on a tort de considérer que le nom russe *Umilenié,* qu'on applique couramment aux icones russes de la „Vierge de tendresse", est úne traduction de *Eléousa.* Le terme *Umilenié* veut dire „attendrissement", tandis que *Eléousa* signifie „misericordieuse". Non seulement ces mots ne sont pas synonymes, mais le mot russe définit le sentiment que la mère a réussi de provoquer chez l'enfant, tandis que le mot grec relève une vertu de Marie aux yeux de ceux qui lui adressent leurs prières[28]: celle qui est pleine de misericorde pour eux.

Si sur les icones grecques de la „Vierge de tendresse on ne lit pas l'épithète *Eléousa,* on y trouve d'autres qualificatifs tels que „Gorgoepikoos" (prompt secours),[29], „Episkepsis" (protection), „Elpis tôn anelpismenôn" (espoir des désespérés), — termes qui se ressemblent et qui s'apparentent à *Eléousa* (Misericordieuse). Mais *Odigitria* et *Blacherniotissa*[30] y apparaissent aussi, qualificatifs qui se refèrent à des icones miraculeuses célèbres, à Constantinople. Pourtant ces deux dernières reférences sont erronées, car les icones miraculeuses de l'Odigitria et de la Blacherniotissa suivaient d'autres types iconographiques. Ces inscriptions tracées à côté d'une „Vierge de tendresse' signifient donc seulement que certains peintres d'icones leur donnaient des noms sans trop de discernement et sans trop se soucier d'une correspondance entre les noms et l'iconographie des images. Quant aux autres noms (Gorgoepikoos, Episkepsis etc.), ils ne se rapportent sûrement pas à des types iconographiques quels qu'ils soient, mais à la personne de Marie, et ils restent valables, par conséquent, pour n'importe quelle image de la Théotokos. Cette observation est d'une portée assez générale, et je la détaillerai dans mon autre article consacré à l'iconographie de la Vierge. Les icones de la „Vier de tendresse" rentrent ici dans une catégorie plus vas celle des images dont les noms remontent à la person figurée (et non pas à telle icone de celle-ci). Théoriq ment, *Eléousa* pouvait donc apparaître aussi à có d'une image de la „Vierge de tendresse", comme el apparait sur les icones d'autres types (Odigitria, H giosoritissa etc.), et on en trouvera peut-être un jo un exemple[31].

En attendant, je voudrais finir en citant une ico de la Galérie Tretiakov de Moscou qui est une exc lente peinture du milieu du XIV^e^ siècle[32]. On adm qu'elle est russe, mais je me demande si elle n'est p serbe. Je le crois à cause de certains traits qu'elle a commun avec la première des deux icones de Dečan Iconographiquement, c'est une „Vierge de tendress mais qui l'exprime avec plus de retenue: les têtes d la mère et de l'enfant se rapprochent, mais ne s touchent pas. En revanche, un détail rare de l'icone d Moscou — la mère tient de sa main l'une des mains d l'enfant — revient à Dečani; et un autre détail, no moins rare, est commun aux deux images: le nom d la Vierge est écrit en slave et de la même façon da les deux cas (мати божіа). Cependant, sur l'icone d Moscou on lit en plus молебница, „celle qui prie" peut-être même qui intercède (auprés de son fils Autrement dit ce nom est conforme à l'usage byzant des noms qui définissent les rapports de la Vierge av les fidèles, et qui relève cette fois un trait essenti commun à la majorité des images de la Théotokos, savoir le rôle d'intercesseur de Marie. On constate qu représenter les caresses de la mère n'empêche pas et favoriserait plutôt le rôle d'avocate pour le gen humain, qui est, en permanence, celui de la Vierge.

---

[27] Le qualificatif russe „Umilenié" ne figure pas davantage sur les icones de la „Vierge de tendresse". D'un emploi courant chez les auteurs russes modernes, je l'ai relevé *au revers* d'une icone de ce type, dans une inscription datée de 1673: "... icone de la très pure Mère de Dieu de l'Umilenié": Antonova, *Katalog* I n^0^ 150, p. 192 (titre complet note 32).

[28] Le qualificatif ἐλεοῦσα se lit sur un certain nombre d'icone, mais ce ne sont pas des images du type de la „Vierge de tendresse." Exemples: Kondakov, *Ikonografia Bogomateri,* II, fig. 82, 106 et p. 211, 216. S. Der Nersessian, dans *Dumbarton Oaks Papers* 15, 1960, p. 81—82, fig. 10 (Chypre). Voir la Note additionelle, au bas de cette page.

[29] Gorgoepikoos: une icone au Musée de Sofia et un sceau byzantin: Kondakov, *l. c.* II, p. 218—270. *Frühe Ikonen,* pl. 99; Grabar, *Revêtements* n^0^ 7, p. 28—29. — Episkepsis, icone en mosaique au Musée Byzantin d'Athènes (aportée d'Asie Mineure).

[30] Blachernitissa, icones au Mont-Sinaï (v. note 20) et à Bačkovo, Grabar, *Revêtements* n^0^ 9, pl. X, fig. 18.

[31] Le présent article fait partie d'une série d'étud sur l'iconographie byzantine de la Vierge. Les autres ar cles sont publiés dans *Cahiers Archéologiques* XXIV, 197 et XXV, 1976, et dans *Zbornik za likovne umetnosti* 1 Novi Sad, 1974.

[32] Antonova et Mneva, *Katalog drevne-russkoj živop* I, p. 246, n^0^ 210 avec figure. Grabar, *Revêtements en or en argent des icones byzantines du moyen âge,* Venis 1975, p. 48, fig. 46.

NOTE ADDITIONNELLE.

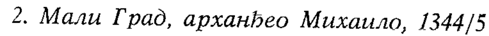
Cet article a été entièrement composé lorsque j'ai e connaissance du terme „Spasovo Umilenié" („attendriss ment du Sauveur") que le professeur russe I. A. Karabino venait de relever dans une description manuscrite d'u icone de la „Vierge de tendresse", et qui m'a été aimabl ment communiquée par V. D. Lihačeva. Ce texte expliqu définitivement le sens du terme Umilénié donné aux icon de ce type: la mère caresse l'enfant, pour l'attendrir et rendre ainsi plus miséricordieux. Il s'agit de l'attendriss ment de l'Enfant et non pas de la Mère. Je reviendrai ce texte dans mon troisième article consacré à la Vierg

Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје

Војислав Ј. Ђурић

Архивска истраживања, проучавање наративних извора, откривање нових споменика сликарства и чишћење фресака и икона у последње време знатно су попунили списак византијских сликара из средњега века. Помени сликара или њихови потписи умножавају се у познијем средњем веку упоредо с бројем сачуваних споменика или писаних извора. Множином предњаче сликари из XIV века. Количина сликарских дела из XIV века, знатно већа од броја сачуваних споменика из других столећа, омогућује, с друге стране, да се, атрибутивним методом, повежу у целине и дела која не доносе потписе сликара или да се осветли делатност сликарских радионица, чији ће мајстори, ко зна колико још, остати непознати. Управо је то случај с радионицом сликара која је оставила три значајне фреско-целине, сада у Албанији и Грчкој, а радила је за Србе, Албанце и Грке у другој половини XIV века, у тренутку распадања или тешких криза православних држава пред налетом Турака. Реч је о живопису у пећинској црквици на острву Малом Граду на Преспанском језеру, у Албанији, о фрескама у малом градском храму св. Атанасија у Костуру, у Грчкој, и о зидном сликарству у цркви Христа Животодавца у селу Борју (Mborje) код Корче, у Албанији.

Радионица је започела своју делатност, судећи по очуваним делима, на југу Српског Царства, у време цара Уроша, а на ужем подручју државе краља Вукашина. Било је то у време када је слаби цар препустио главне послове свом старом савладару, који је боље осећао непосредну опасност од Турака. О слабости царске власти као да је и сликар био обавештен. Обављајући свој посао на Малом Граду, 1369. године, он у натпису није ни поменуо цара, већ само краља Вукашина. Северно од улазних врата дословно је забележио, на грчком језику, следеће: *„Подигнут је из основе трудом и напором овај божји и пречасни храм пресвете владичице наше Богородице и осликан је од стране господара овога (храма) пресрећног кесара Новака, при игумановању монаха Јоне, за владе превисокога краља Вукашина и за архијерејства преосвећеном архијепископијом Прве Јустинијане . . . године 6877* (1368/69)".[1] Сликар није рекао целу истину



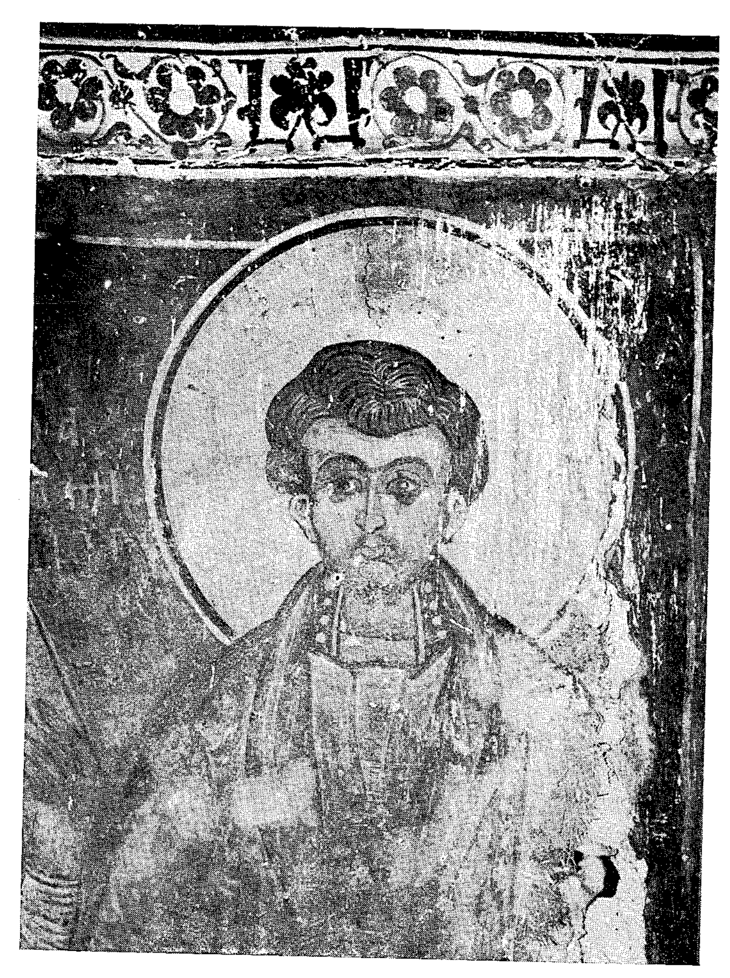
[1] Натпис су објавили: П. Н. Милюковъ, *Христіянскія древности Западной Македоніи,* Извѣстія Русскаго архео-



1. Мали Град, св. Димитрије, 1344/5



2. Мали Град, арханђео Михаило, 1344/5



3. *Мали Град, св. Дамјан, 1344/5*

4. *Мали Град, западна фасада, ктиторска композиција*

о цркви. Да би уздигао значај ктитора, кесара Н... ка, прећутао је да је српски велможа само пове... и поново живописао старију црквицу, која је ... била украшена фрескама. Заправо, Богородичин х... на Малом Граду био је подигнут, пре 1345. годи... као једнобродна грађевина с једном апсидом и кр... ним покривачем на две воде. Један грчки натпи... апсиди казује: *„Молитва роба Божијег Бојка и Ев...кије, преблагородне, и њене деце. Они ислика... олтар године 1344/45".*[2] Радови кесара Новака са... јали су се у томе што су сви зидови храма издигну... за скоро још једну висину раније грађевине, а цр... је засведена полуобличастим сводом. Зидање ка... ном и опеком било је сада много вештије; ран... црквица је била изграђена само ломљеним камен... Кесар Новак је поштовао затечено сликарство. ...

лигическаго института въ Константинополѣ IV (Соф... 1899) 69; Й. Ивановъ, *Български старини изъ Македон...* София 1931, 59; A. Stransky, *Remarques sur la peinture ... Moyen-Age en Bulgarie, en Grèce et en Albanie*, Actes ... IVe Congrès international des études byzantines, Sof... 1936, 41—42; Th. Popa, *Disa mbishrime të kishave të sh... Mërisë në Maligrad dhe të Ristozit në Mborje*, Biletin... Universitetit shtetetor të Tiranës, ser. shkencat shoqero... 2 (Tiranë 1959) 257—258. У свим публикацијама су се по... крале мале грешке у читању натписа због чега натп... доносимо поново. Исправљен гласи: Ἀνηγέθη ἐκ βάθ... κ(αί) κόπου κ(αί) μόχθου ὁ θεῖος κὲ πάνσεπτος ναὼς οὗτος τ... ὑπεραγίας δεσπίνης ἡμῶν Θ(εοτό)κου κ(αί) ἀνηστορίθην πα... τοῦ αὐθέντου αὐτοῦ πανευτυχεστάτου κέσαρος Νοβάκου, ἡγουμε... βωντος δὲ Ἰωνᾶ (μον)αχ(οῦ). Αὐφθεντεύβ(ον)τος πανυψιλοτά... κραλήου τοῦ Βεληκασίνου, ἀρχιερατεύων(ος) δὲ τῆς ἁγιωτά... ἀρχιεπησκοπῆς τῆς πρότης Ἰουστινηανῆς, ἔτους ϛωοζ. Захвала... сам колеги Сотириосу Кисасу, који ми је много помога... у разрешавању грчких текстова у овом раду.

[2] Сви аутори наведени у белешци 1 донели су, с н... весним грешкама, и овај натпис. У оригиналу глас... Δέησης τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Μπωεῖκοῦ καί Εὐδῶκείας τῆς εὐγ... νεστάτης καί τὸν τέκνον αὐτῆς. Ἀνηστωρἴθὲν τὸ βίμα πα... αὐτ(ῶν), ἔτους ϛωνγ.



5. *Мали Град, кесар Новак и кесарица Кали*



6. *Мали Град, Марија и Амиралис, деца кесара Новака*

источном зиду, у највишем појасу, оставио је Вазнесење; у апсиди попрсну Богородицу с Христом у медаљону на грудима и, испод ње, делове Поклоњења жртви; у нишама проскомидије и ђаконикона попрсја св. Стефана и ђакона Лаврентија, а између тих ниша и апсиде арханђела Гаврила и Богородицу, који чине Благовести. На северном зиду је тада било осам стојећих фигура, које кесар Новак није дирао, а сада су од њих боље сачувани Кузман и Дамјан, св. Димитрије и арханђел Михаило. На јужном зиду су већ тада оштећења била већа, те су у нови живопис могли бити укључени само двојица светитеља у олтару, који се сада већ једва виде.[3] То старо, прилично наивно сликарство, с грчким натписима, изведено у доба краља Душана, доста је налик на петнаест година млађи живопис у цркви Светих арханђела у Костуру (1359/60. године), настао у доба Душановог брата, цара Симеона (Синише) и његовог сина Јована,[4] као и на фреске из средине XIV века у манастиру Земену, у Бугарској, рађене у доба деспота Дејана за једну властеоску породицу.[5] Није оно далеко ни од сасвим посељаченог сликарства једног од двојице мајстора што су радили циклус Празника у пећинској црквици св. Марије на Глобоком, такође на обали Преспанског језера, а за неког монаха Партенија, ваљда у трећој четвртини XIV века.[6] Заједничке су им особине: антикласицизам, превага грубог и невештог цртежа над пластичним изразом, неправилност у размерама фигура, неплеменитост боје, настојање на топлим складовима, покушај исказивања осећања кроз јаке а неспретне покрете и кроз стилизације лица које воде, често, у наказност. Само се понекад и понека фигура издвоји, својом вредношћу, из неуспеле целине. Ако и нису дела једног сликара, она су, свакако, сведочанство о постојању једног уметничког покрета на југу српске државе око средине XIV века, чије се средиште налазило највероватније у Костуру, а чији је циљ био раскидање с класичним предањем из прве половине XIV века. Ни као обласна појава овај покрет није имао већег успеха, јер није захватио широко подручје нити су многобројне цркве чије су фреске радили његови припадници. Тек много касније одјекнуо је у манастиру Велућу, у Поморављу, опет у једној властеоској цркви.[7]

Кесар Новак је, повисивши цркву, добио нове површине за живописање. Срећније руке него његови претходници, можда и богатији, он је, вероватно следећи неки добар савет, дошао до много бољих сликара од оних који су први пут осликали цркву. Његови мајстори су насликали фреске на свим дограђеним зидовима, како с унутрашње стране тако и на западној фасади, као што су урадили, у доњем појасу храма, већину стојећих фигура на јужном, а све на западном зиду. На источном зиду, над старим Вазнесењем, постављен је тад велики Деизис са фигурама

[3] Овај, стари слој фресака утврдила је и укратко описала Dh. Dhamo, *L'église de Notre-Dame à Maligrad,* Studia albanica 2 (Tirana 1964) 109—111.

[4] Cf. A. Orlandos, у Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, IV, 1 (Athènes 1938); 69—99 (где су фреске описане и где је саопштен историјски натпис); S. Pelekanidis, *Καστορία,* I, Thessalonique 1953, pl. 119—139 (где су оне најбоље репродуковане).

[5] Основна литература о земенском живопису, с освртима на досадашња проучавања, сабрана је у књизи В. J. Ђурића, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 217.

[6] Публиковао их је П. Н. Милюковъ, *о. с.,* 63—64, а описао Th. Popa, *Piktura e shpellave eremite në Shqipni,* Studime historike XIX 3 (Tiranë 1965) 73—82, датујући их, погрешно, у крај XIII или почетак XIV века. Само један од двојице сликара што су ту радили укључује се у схватања ове скупине мајстора: В. J. Ђурић, *о с.,* 88.

[7] За Велуће cf. В. Р. Петковић, *Манастир Велуће,* Старинар, н. с., III—IV (Београд 1955) 45—59.



7. Мали Град, кесар Новак, детаљ

у попрсју, а испод њега два медаљона с ликовима светитеља и два „нерукотворена" Христова образа — на убрусу и на керамиди. У два највиша појаса смештено је петнаест сцена из Христовог земаљског живота — на северној и јужној страни по шест, а три на западној: Рођење, Сретење, Крштење (горња зона јужног зида), Васкрсење Лазара (горњи појас западног зида), Улазак у Јерусалим, Преображење, Издајство Јудино (горња зона северног зида), Христос пред Аном и Кајафом с Одрицањем Петровим, Христос пред



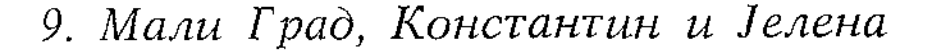
8. *Мали Град, Деизис, детаљ*

Пилатом, Ругање Христу (средња зона јужног зида), Пут на Голготу, Успење Богородице (средњи појас западног зида), Распеће, Мироносице на гробу и Силазак у ад (средња зона северног зида). Испод сцена циклуса, на северном и јужном зиду, налазе се по осам медаљона с попрсјима мученика, мученица, чувених епископа цркве и Јоакима и Ане. Доњи појас фресака садржи стојеће фигуре од којих су из времена кесара Новака: Симеон Столпник, св. Параскева, св. Нестор, Теодор Тирон и Теодор Стратилат (на јужном зиду), Константин и Јелена, св. Катарина и св. Варвара (на западном зиду).

Западна фасада прославља успомену на нове ктиторе. Испод попрсја Христа који благосиља, смештеног у горњем троугаоном пољу, стоје четири члана властеоске породице окупљени око Богородице која држи малог Христа на рукама. Лево од Богородице стоје *„пресрећни кесар Новак"* и *„преблагородна кесарица госпођа Кали"*; десно су *„преблагородна госпођа Марија, његова кћи"* и *„преблагородни Амиралис, његов син"*. Христос на рукама Богородице окренут је према кесару Новаку и његовој жени и благосиља их.[8]

Сва је прилика да је кесар Новак, тада већ стар човек, предузео рад на повећавању и живописању цркве на Малом Граду с намером да она буде надгробни храм његов и чланова његове породице. О томе нарочито говори смештај великог Деизиса на највише место у олтару, доступан погледу свима који уђу у цркву. Стари је обичај био да се надгробне задужбине обележавају Деизисом у олтару, посебно у полукалоти апсиде.[9] Он је већ био скоро заборављен у доба кесара Новака.[10] Оживљен је, очигледно, по нарочитој жељи ктитора, највероватније под утицајем уметности из раног XIV века, на коју су се сликари, у свом уметничком изразу, и иначе врло много ослањали.

Истицање, пак, својих заслуга за обнову цркве стављањем портрета на фасаду — стари је начин прослављања ктитора, мада није био нарочито раширен. У доба кад је обнављана црква на Малом Граду њиме су се користили и чланови владајуће династије Мрњачевића, истављајући своје портрете на фасаде храмова св. Арханђела у Прилепу и Марковог манастира.[11]



[8] Најпотпунији опис фресака са цртежима њиховог распореда дала је Dh. Dhamo, *o. c.*, 111—115. Натписе око портрета на западној фасади донели су: П. Н. Милюковъ, *o. c.*, 68; Й. Ивановъ, *l. c.;* A. Stransky, *Portrét kesara Novaka a jeho rodiny na Prespanském ostrově Mali Grad v Albanii*, Ročenka kruhu pro pěstováni dějn uměni, Praha 1930.

[9] Примере са старијом литературом навео сам у раду *Полошко, хиландарски метох и Драгушинов маузолеј*, Зборник Народног музеја VII (Београд 1976); N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvalı Köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Deïsis en Cappadoce et en Géorgie*, Зограф 5 (Београд 1974) 5—22.

[10] Обичај се одржао у Цариграду у почетку XIV века. Деизис се налази у полукалоти апсиде и на бочним зидовима уз њу, у јужној капели цркве Богородице Памакаристос, где је био сахрањен византијски војсковођа Михаило Глава Тарханиот (cf. Dumbarton Oaks Papers XIV, 1960, 215, 216). Из времена Малог Града је и изванредан живопис у цркви у Убиси у Грузији, где се Деизис налази у апсиди (N. Thierry, *o. c.*, 14, 18, fig. 18 Ш. Я. Амиранашвили, *Грузинский художник Дамиань*, Тбилиси 1974, илл. 1—4).

[11] В. J. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968) 87—97 (са старијом литературом).

9. Мали Град, Константин и Јелена



10. Мали Град, св. Катарина и Варвара





11. Мали Град, Теодор Стратилат



12. Мали Град, Теодор Тирон

Мисли се да су два сликара учествовали у раду за кесара Новака: један би био више везан за живописање унутрашњости храма, други за осликавање фасаде.[12] У ствари, композиције из Христовог живота и стојеће фигуре у наосу одишу снажном пластичношћу и јаким колоритом, док су фреске на западној фасади, али и оне на источном зиду, у олтару, мирнијих боја и облика: мање је на њима противстављања светлог и тамног, скоро да и нема сучељавања јако обојених површина. Ипак, биће потребно да се ово сликарство још једном размотри како би се дошло до коначног закључка о могућем раду двојице уметника за кесара Новака. Истина, у доба кад се Богородичин храм поново осликавао, обично су цркве

[12] Dh. Dhamo, *o. c.*, 117—119.

13. Мали Град, Симеон Столпник и св. Параскева



14. Мали Град, Рођење Христово





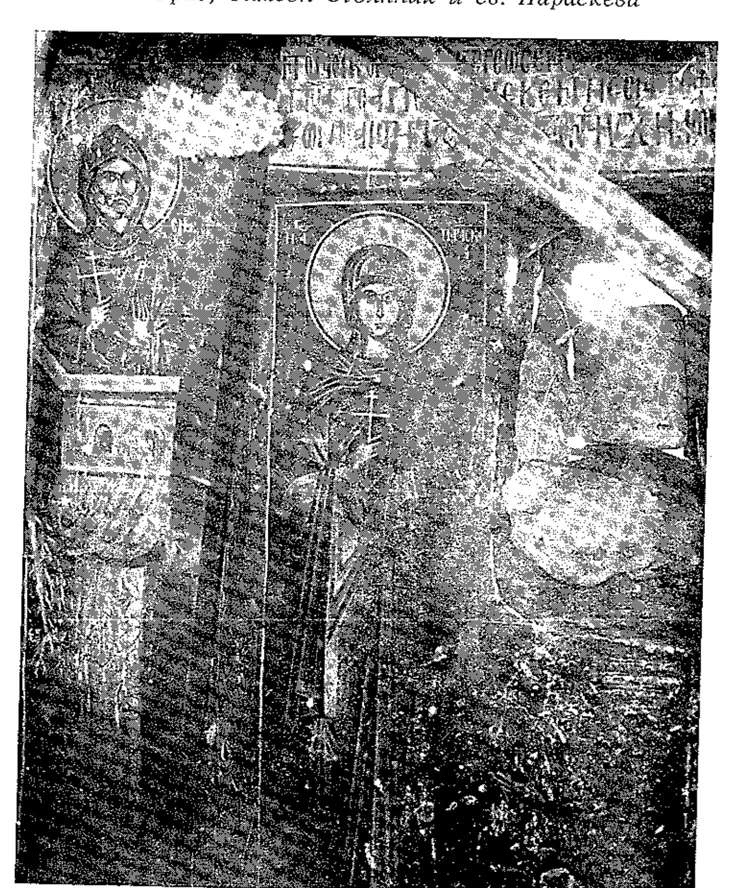
11. Мали Град, Теодор Стратилат



12. Мали Град, Теодор Тирон

Мисли се да су два сликара учествовали у раду за кесара Новака: један би био више везан за живописање унутрашњости храма, други за осликавање фасаде.[12] У ствари, композиције из Христовог живота и стојеће фигуре у наосу одишу снажном пластичношћу и јаким колоритом, док су фреске на западној фасади, али и оне на источном зиду, у олтару, мирнијих боја и облика: мање је на њима противстављања светлог и тамног, скоро да и нема сучељавања јако обојених површина. Ипак, биће потребно да се ово сликарство још једном размотри како би се дошло до коначног закључка о могућем раду двојице уметника за кесара Новака. Истина, у доба кад се Богородичин храм поново осликавао, обично су цркве

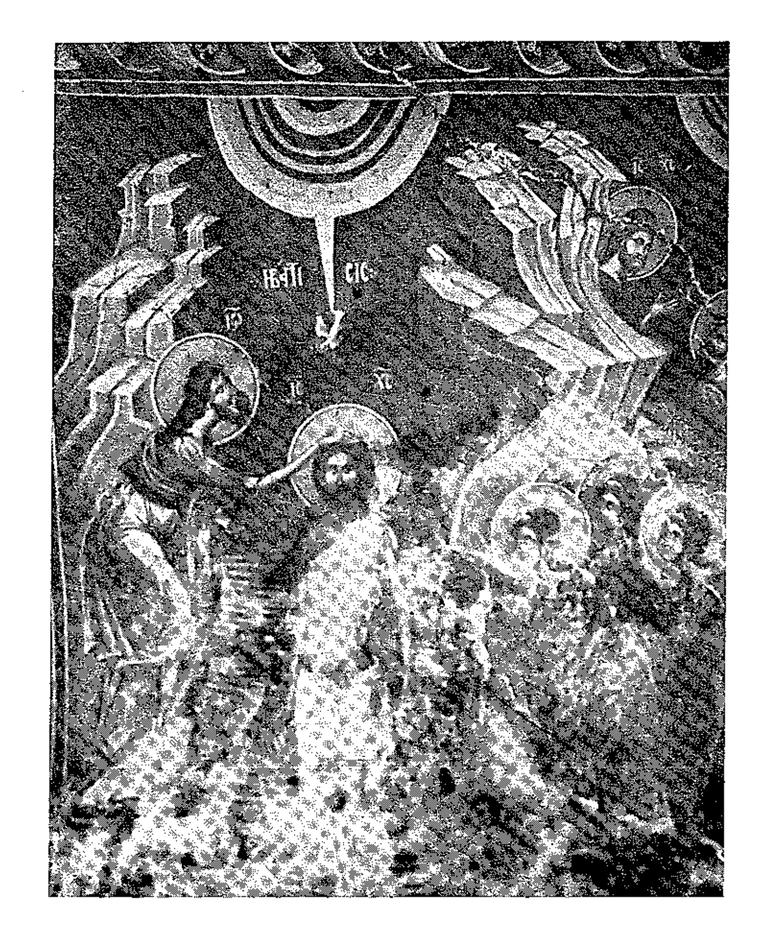
[12] Dh. Dhamo, *o. c.*, 117—119.

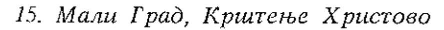


13. Мали Град, Симеон Столпник и св. Параскева

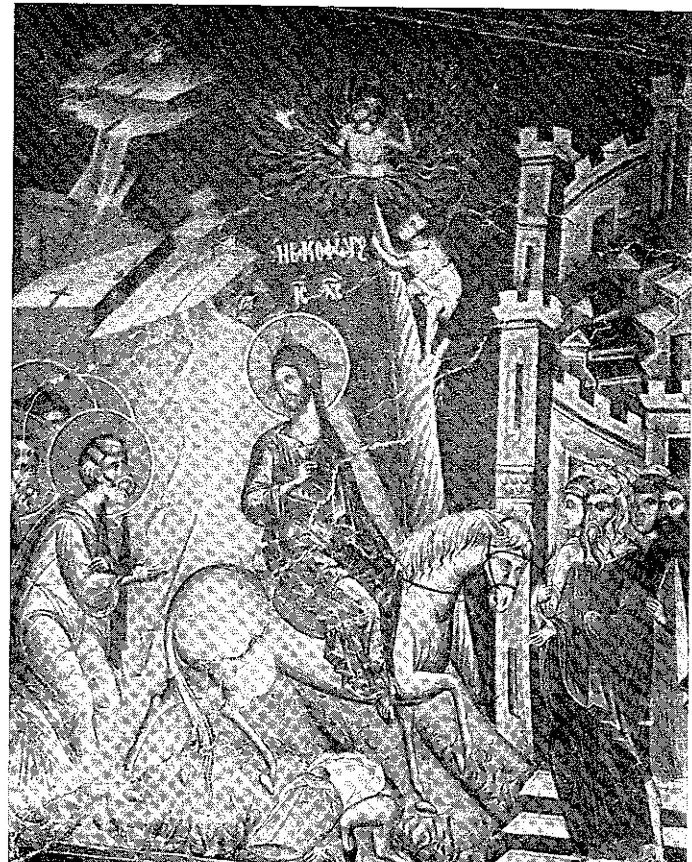


14. Мали Град, Рођење Христово





15. *Мали Град, Крштење Христово*

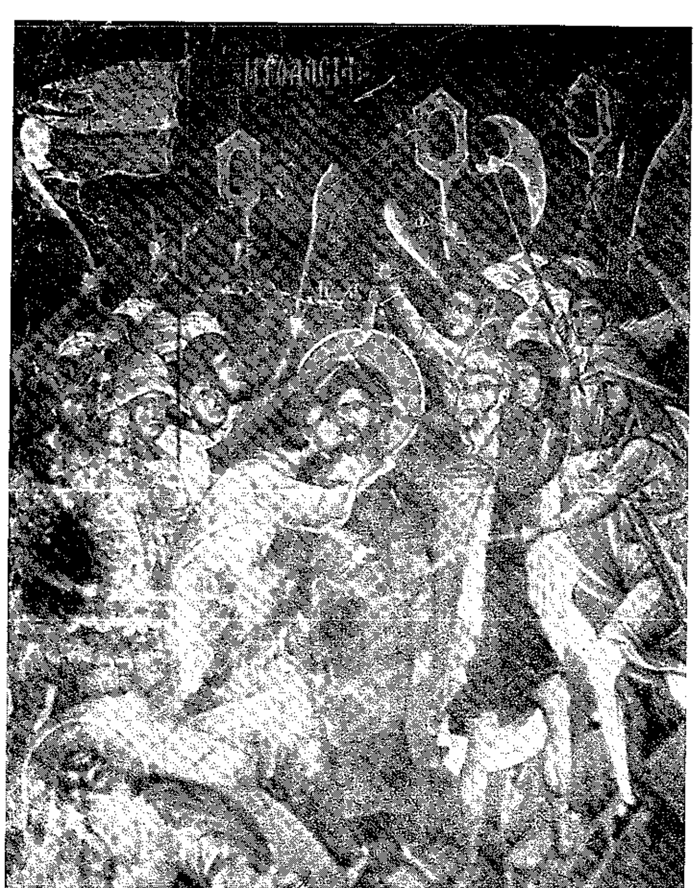


16. *Мали Град, Цвети*

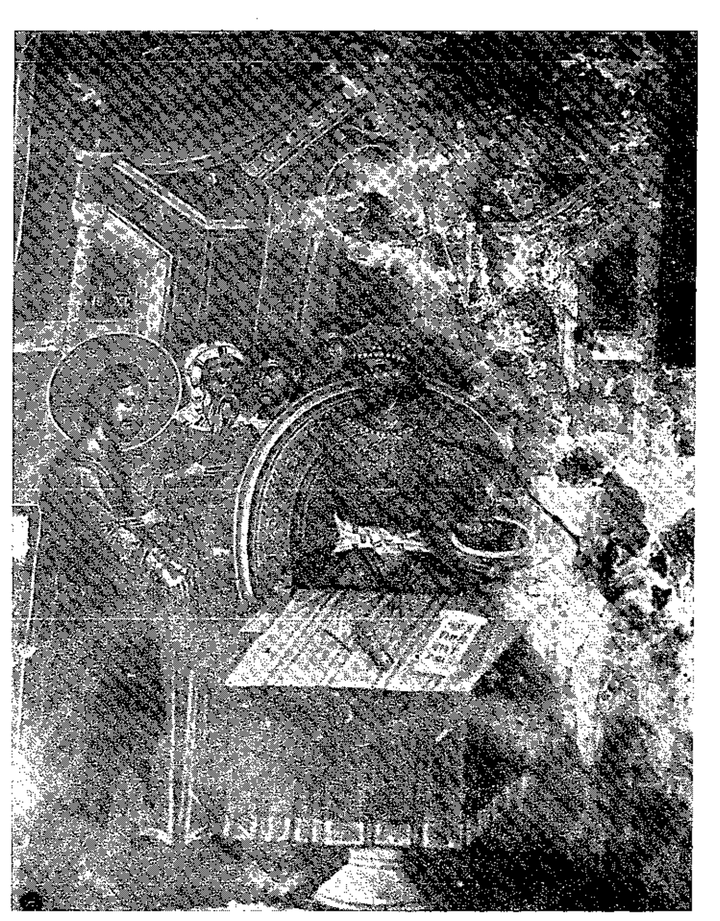
исте величине каква је ова на Малом Граду сликали по двојица живописаца. Провера ауторства фресака са Малог Града неопходна је и стога што се разлике у обради појављују на сликама различитих величина: уздржљивост је својствена фигурама великих размера, а чулност и страственост су испољене на мањим сликама.

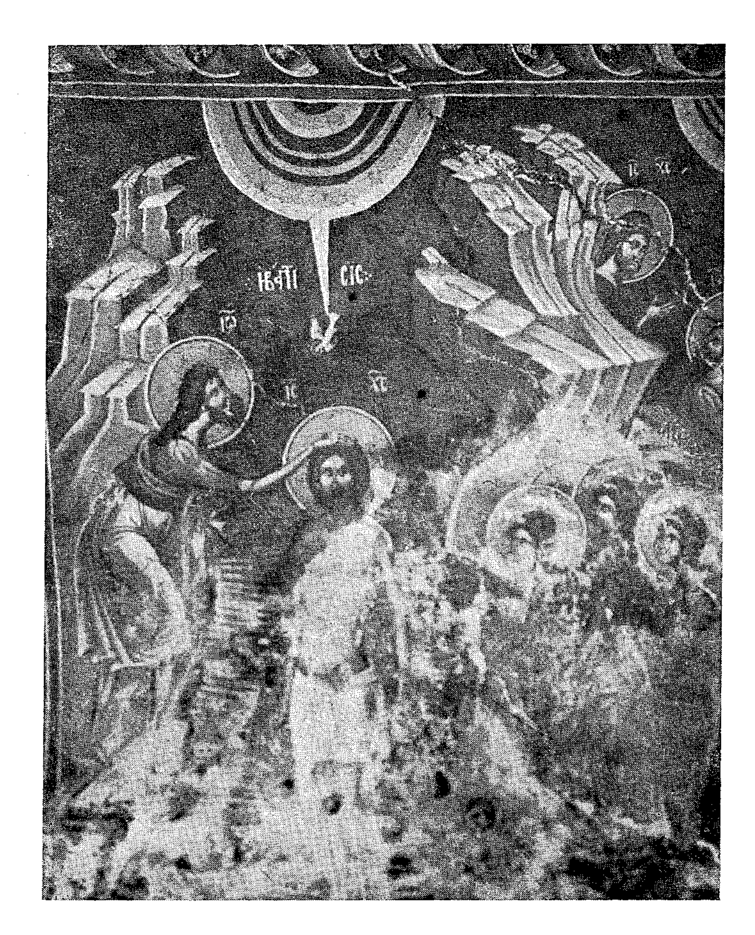
После петнаест година, када су се коренито измениле политичке прилике, један сликар из радионице што је радила за кесара Новака појавио се у Костуру

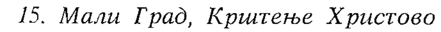
17. *Мали Град, Издајство Јудино*



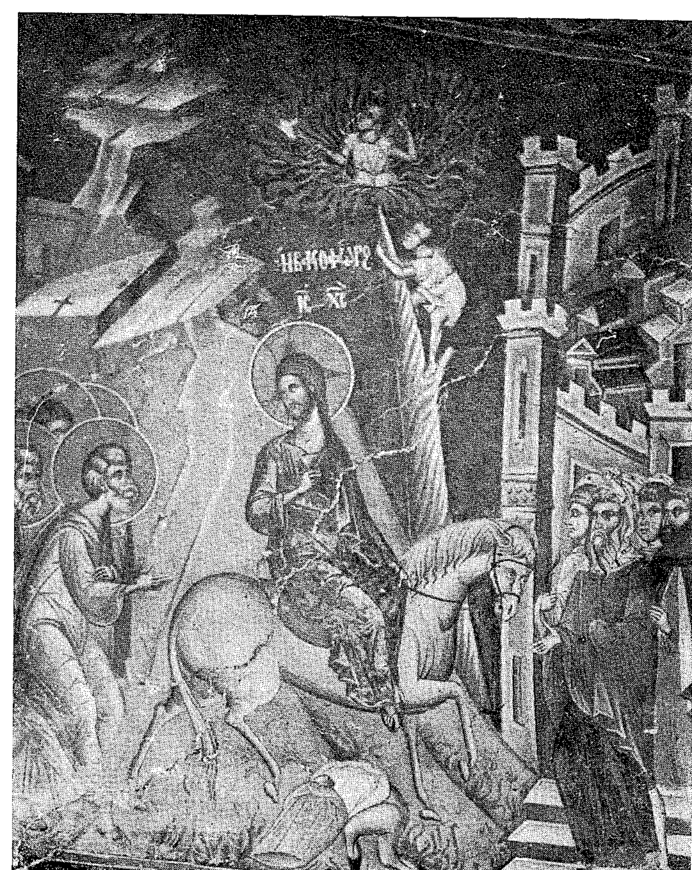
18. *Мали Град, Христос пред Пилатом*







15. Мали Град, Крштење Христово

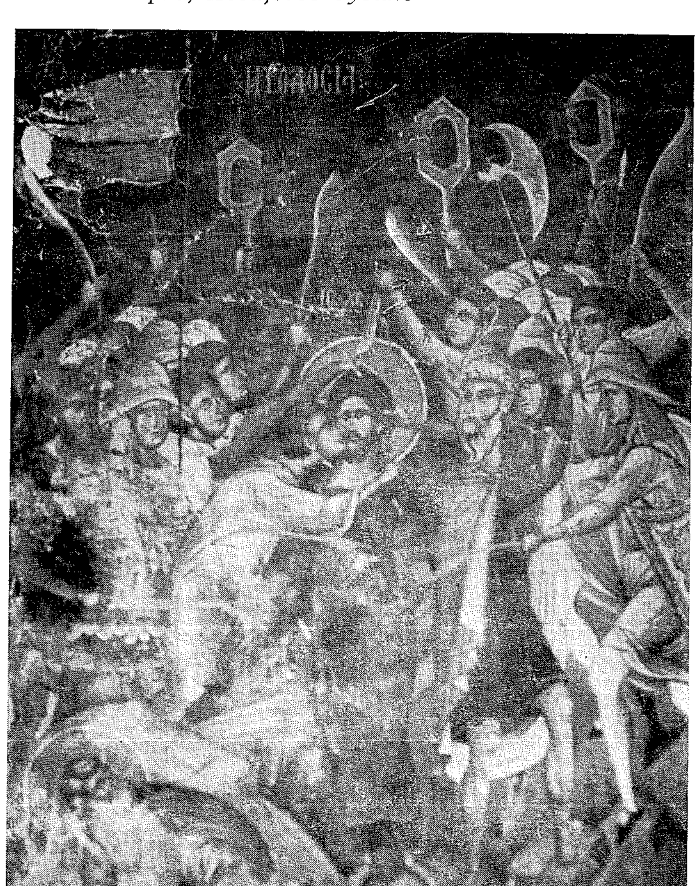


16. Мали Град, Цвети

исте величине каква је ова на Малом Граду сликали по двојица живописаца. Провера ауторства фресака са Малог Града неопходна је и стога што се разлике у обради појављују на сликама различитих величина: уздржљивост је својствена фигурама великих размера, а чулност и страственост су испољене на мањим сликама.

После петнаест година, када су се коренито измениле политичке прилике, један сликар из радионице што је радила за кесара Новака појавио се у Костуру

17. Мали Град, Издајство Јудино



18. Мали Град, Христос пред Пилатом

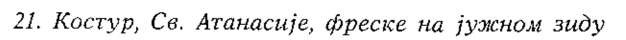


19. Мали Град, Ругање Христу





20. Борје, црква Христа Животодавца, Мироносице на гробу

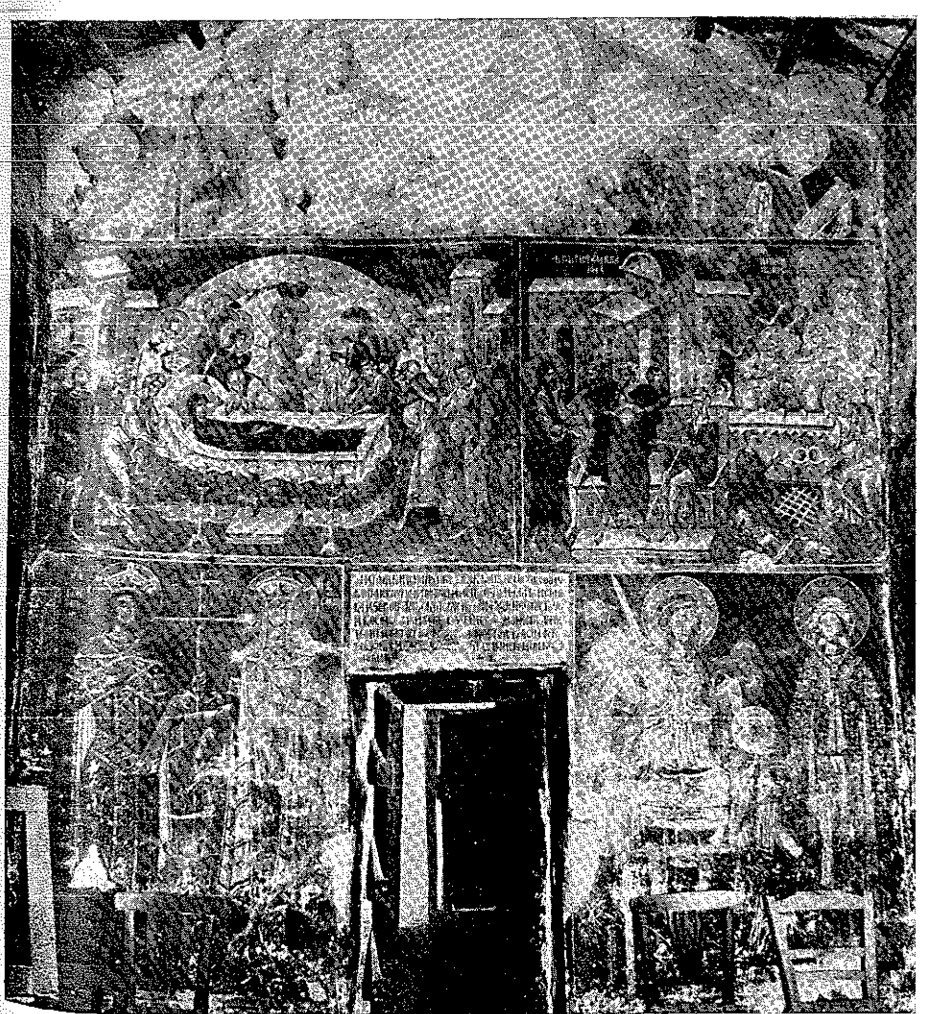


21. Костур, Св. Атанасије, фреске на јужном зиду



22. Костур, Св. Атанасије, св. Никола Нови и св. Александар

23. Костур, Св. Атанасије, фреске на западном зиду



и живописао малу цркву св. Атанасија. Српског Царства више није било, а на његовој некадашњој територији коју нису заузели Византинци или Турци после Маричке битке, осамосталили су се обласни господари различитих титула и моћи. Костуром су тада, тренутно, владали чланови моћне албанске великашке породице Музаки.[13] Они су, управо, и били ктитори црквице св. Атанасија. Сликар је над западним вратима, с унутрашње стране, забележио: *„Подигнут је и обновљен од темеља и трудом и напором свај Божји и пречасни храм нашег оца међу светима Атанасија Великог и исликан је од ктитора, тј. преблагородне господе Стоје и Теодора Музаки, у јеромонаштву Дионисија, за владе исте преблагородне браће господина Стоје и господина Теодора Музаки, а за архијерејства преосвећеног и првопрестолног епископа Костура господина Гаврила, године 1383/84".*[14]

Образац натписа пренесен је скоро дословно са Малог Града. Готово на исти начин је поступио и сликар с фрескама: скоро читав програм живописа преузет је из цркве на Малом Граду, изузев портрета и сликарства у доњој зони, а велика већина композиција доживела је тек мале измене. Пошто је црква св. Атанасија покривена кровом на две воде, то сцене циклуса из Христовог живота нису поређане у два појаса, већ теку у једном реду, сем на западном зиду. Читање циклуса почиње на јужном зиду, где су насликани: Рођење, Сретење, Крштење, Васкрсење Лазара и Улазак у Јерусалим. На западном зиду су: Преображење (у горњем појасу), Успење Богородице и Христос пред Аном и Кајафом заједно с Одрицањем Петровим (у средњој зони). Горњи појас северног зида заузимају: Пут на Голготу, Распеће, Оплакивање, Мироносице на гробу и Силазак у ад.

Фреске на источном зиду, па и један део доњег појаса, нису могле бити исте као оне у цркви на Малом Граду, јер је тамо на одговарајућим местима био старији живопис из 1344/45. године. Он, разуме се, није у Костуру био поновљен. У апсиди костурске цркве је Богородица раширених руку с малим Христом на грудима (Пантонхара). Испод ње је Причешће апостола, а у доњем реду Поклоњење жртви, које се наставља, с јужне стране изван апсиде, ликовима Кирила Александријског, Климента Охридског и Ахилија Лариског. Око полукалоте апсиде је Вазнесење, док су на чеоним странама Благовести — десно Богородица, лево анђео. У ниши апсиде — попрсје архиђакона Стефана; у олтару је још, на северном зиду, Визија Петра Александријског.

Доња зона у наосу има занимљиву иконографију. Цела њена северна страна посвећена је царском Деизису, илустрованом према 44 (45) Давидовом псалму и одговарајућим литургијским песмама. Ту су, поред Христа-цара и Богородице-царице, Јован Претеча, св. Георгије, непознат ратник, св. Александар и св. Никола Нови. Сви ратници су одевени у византијске властеоске одеће са високим капама на глави. Тема је то која се развија у византијском сликарству почев од Трескавца (око 1340. године), да би, нешто касније, у Зауму, Богородици Перивлепти у Охриду, а посебно у Марковом манастиру, доживела свој најразвијенији облик. Костурско решење је већ сажетије и у исто време представља последњи њен пример

---

[13] О Музакима: Hopf, *Chroniques grecoromanes*, Berlin 1870, 270 и даље.

[14] A. Orlandos, *o. c.*, IV 2 (1938) 157. Грчки натпис у оригиналу гласи: Ἀνειγέρθη κὲ ἠνεκενίστει ἐκ βάθρου κὲ κόπου κὲ μόχθου ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος ναὸς οὗτος τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Ἀθανασίου τοῦ μεγάλου καὶ ἀνηστορήθην παρὰ τοὺς κτιτόρους ἤγου τοὺς πανευγεστάτος κυρίους Στώια καὶ Θεοθώρου τοῦ Μουζάκη τοῦ ἐν ἱερομονάχοις Διονησίου ἀφθεντεύοντος δὲ τοῦ αὐτοῦ αὐταθέλφου πανευγενεστάτους κὺρ Στώια κὲ κ(υρο)ῦ Θεοδώρου τοῦ Μουζάκη, ἀρχιερατεύοντος δὲ τοῦ πανιερωτάτου ἐπισκόπου κ(υρο)ῦ Γαβριὴλ καὶ πρωτο(θρόνου Καστορίας ἔτους) ϛ)ῶν͂\β.



24. Костур, Св. Атанасије, Васкрсење Лазара

25. Мали Град, Христос пред Аном и Кајафом и Одрицање Петрово

из времена пре доласка Турака.[15] На јужном зиду су још петорица светих ратника — Димитрије, два Теодора, Прокопије и Меркурије; уз иконостас су св. Атанасије, патрон храма, насликан под украсним луком на стубићима, и св. Никола. Западни зид заузимају Константин и Јелена, арханђео Михаило и с Варвара. Над некадашњим северним улазом у хра насликана су попрсја св. Параскеве и св. Неде Између појаса са сценама и стојећих фигура је н од тридесетак медаљона с попрсјима епископа хришћанских мученика.[16]

Живопис још није очишћен, него је преко нас га чађи и вековне прљавштине премазано нешто сре ство за освежавање — нека врста лака — што оне гућује да се боље суди о броју уметника који с учествовали у живописању костурске цркве. Коли се може закључити на основу садашњег стања, и гледа да је само један сликар урадио све фрес Неке изразитије разлике међу појединим делима н могу се установити.

Није било прошло много времена, свега око пе година, а сликар костурског Св. Атанасија нашао с у непосредној близини данашње Корче у Албаниј Тада је, наиме, у селу Борју живописана мала црк сажетог уписаног крста с једним кубетом, посвећен Христу Животодавцу, која је славила празник Вазн сења. Био је то леп храм с припратом која је такођ имала куполу. Саграђен је по жељи епископа Нимф на о коме не говоре други историјски извори. Мож

[15] Досадашња литература о иконографији ове те сабрана је код В. Ј. Ђурића, *Византијске фреске*, 207 бе 59, 218 бел. 105.

[16] Опис тематике фресака дао је A. Orlandos, *o. c.* IV 2 (1938) 147—156. Најбоље их је репродуковао S. P lekanidis, *o. c.*, сл. 142—154.

се само слутити да му је седиште било у недалеком месту Деволу, где се од давнина налазило средиште једног од владичанстава Охридске архиепископије.[17] Тим подручјем су тада управљали неки великаши с високим титулама севастократора и деспота, које су, у то време, могли добити још једино од византијског цара или од последњег српског цара Јована Уроша — што је вероватније — а за посебне заслуге.[18] Иако и о њима историја ништа не бележи, претпоставља се да су из неке угледне албанске породице.[19] Снаге хришћанских великаша налазиле су се на заходу; бригу о црквама, у тим крајевима, још су водили црквени великодостојници.

О подизању и осликавању храма говоре два натписа. Онај што се налази над западним улазом са унутрашње стране, по свом облику, сасвим је исти с натписима у Костуру и на Малом Граду. Он гласи: *„Подигнут је из основа и трудом и напором овај*

[17] И. Снѣгаровъ, *История на Охридската архиепископия* I, София 1924, 23, 24—25, 97—98, 167—168, 190—191, 339, 342—343 (са старијом литературом). У повељи краља Душана манастиру Трескавцу помиње се да је влашки епископ (влахоепискуп) даровао Трескавцу цркву св. Николе у Борју. Због тога Снѣгаровъ, 343, мисли да је Нифон могао бити један од влашких епископа чије би седиште било негде у околини Борја. Тешко се може претпоставити да су на тако малој удаљености колика је она између Девола и Борја, једва нешто око двадесетак километара, постојале две епископије у XIV веку.

[18] Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 88, passim.

[19] *Ibid.*, 88.



27. Борје, црква Христа Животодавца, Поклоњене жртви, детаљ

26. Костур, Св. Атанасије, Христос пред Аном и Кајафом и Одрицање Петрово

Божји и пречасни храм господа нашег Исуса Христа Животодавца и исликан је од ктитора преосвећеног епископа господина Нимфона а за владе Амиралада. Рођена браћа пресрећни севастократор Јован и превисоки деспот господин Теодор. Године 1390 индикта 13".[20]

Још једном, опет у грчком тексту, над прозором на јужном зиду, слави се епископ Нимфон, ктитор цркве: *„Цару беспочетни, Христе мој, Слово, прими и моју скромну молитву, смерни епископ Нимфон. А држим Божји храм, јер се почетак (налази) после смрти. Подигао сам из темеља и трудом са Христом који говори нама који желимо да се спасемо, јер тражим опроштај многих грехова".*[21]

На жалост, непознатих година храм је изгубио припрату, са јужне и западне стране добио прости трем, а фреске су дошле у независно стање. Негде д 1930. године, када је тамо био чешки научник А Странски, живопис је био јако оштећен, али није би пресликаван.[22] Тек после његове посете предузета ј

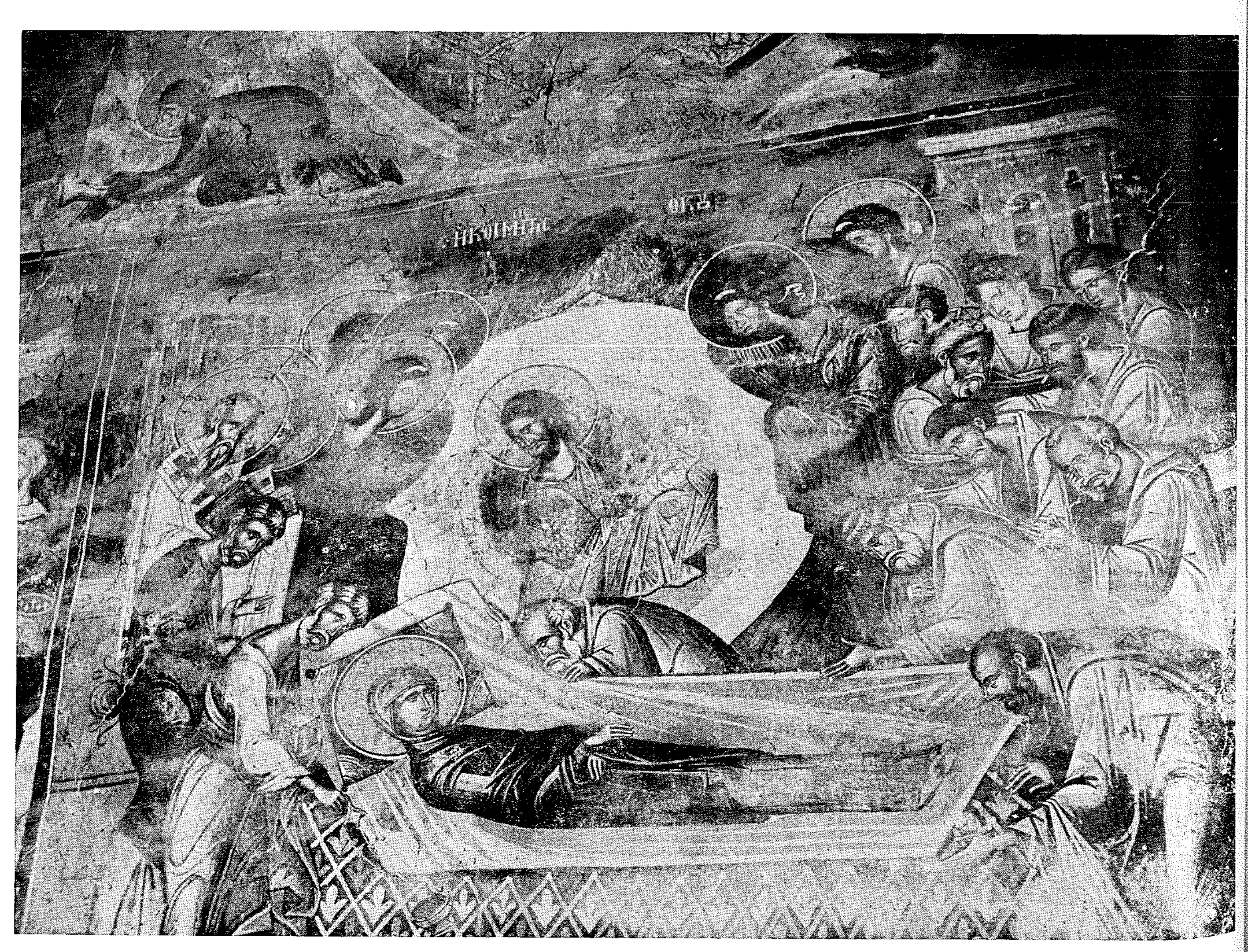
---

[20] Натпис је у више наврата објављен, али је у целини лоше читан и већином криво тумачен: П. Н. Милюковъ. *o. c.*, 75; Th. Popa, *Disa mbishrima*, 258. Према моме препису он би гласио: 'Ανηγέρθη ἐκ βάθρου κ(αί) κόπου κ(αί) μόχθου ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος ναῶς οὗτος τοῦ Κυ(ρίου) ἡμ(ῶν) 'Ιυσοῦ Χ(ριστο)ῦ τοῦ ζωοδώτου κ(αί) ἀνηστωρήθη παρὰ τοῦ κτίτορος πανιεροτάτ(ου) ἐπησκόπου κυ(ρίου) Νίμφων(ος), αυφθεντεύοντος δὲ 'Αμηραλάδ(ου). Αὐτάδελφοι παν υτυχέστατοι σεβαστωκρατορος Ιωάν(νης) κ(αί) π(αν)υψιλότ(α)τ(ος δεσπότ(ης) κύ(ρος) Θεόδωρο(ς). 'Ετους ς͂ῶ ͂\\ ῆ, (ἴ)ν(δικτιῶνος) ῖγ͂.
Миљуков и Попа су сигурни да име обласног господара гласи Амиралад и они га поистовећују са Амиралисом, сином кесара Новака. Милюковъ, *l. c.*, претпоставља, кад је реч о севастократору Јовану и деспоту Теодору, да су у питању византијски цар Јован V Палеолог и његов син Теодор, деспот Мореје. Тврдњу из натписа да су они рођена браћа Амиралада оповргава мишљењем да текст натписа не треба схватити буквално. Th. Popa, *o. c.*, 260—262, разликује се од Миљукова по томе што оставља отвореним питање, ко су севастократор Јован и деспот Теодор.

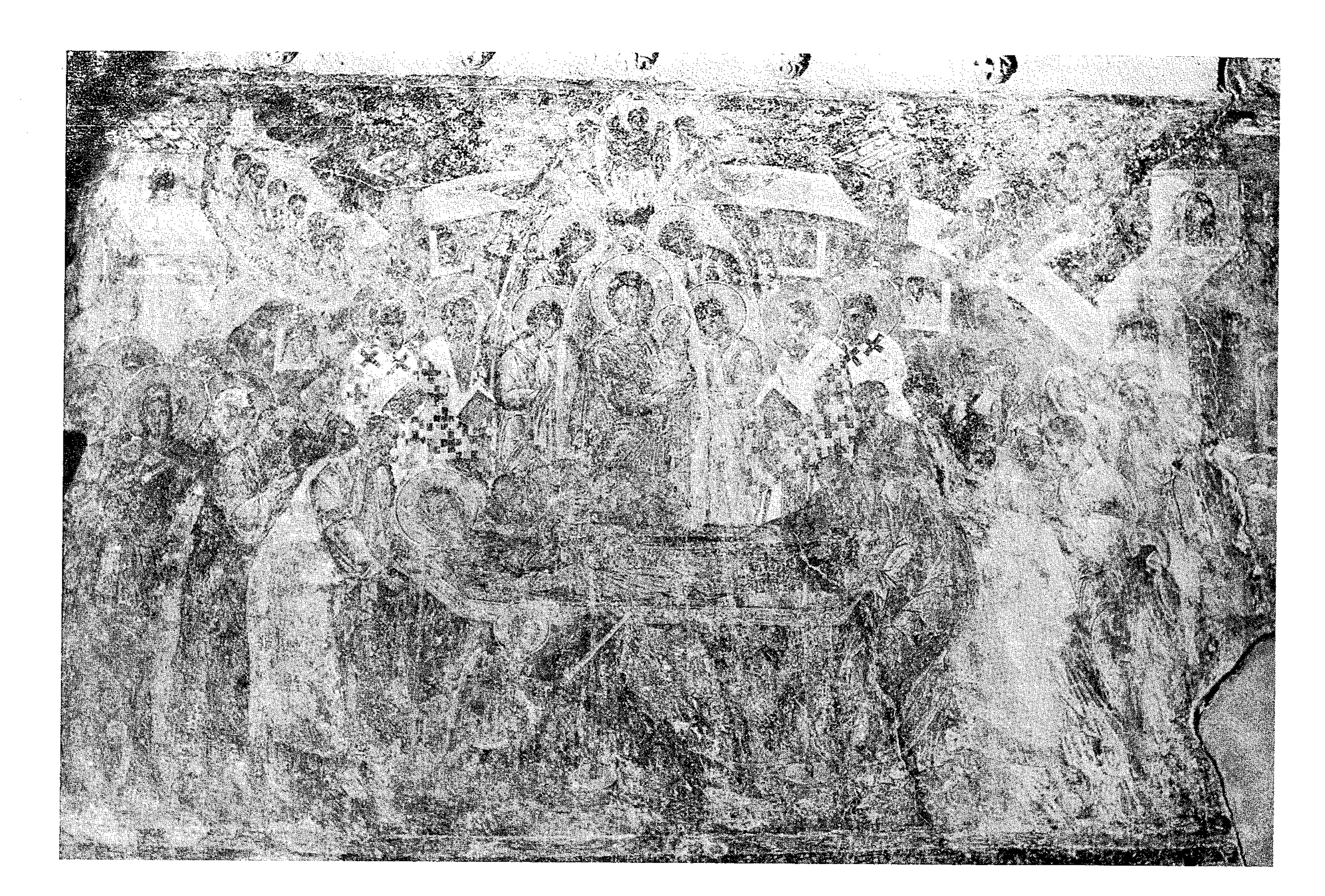
Натпис казује јасно да су севастократор Јован и деспот Теодор рођена браћа, али би се могло претпоставити и да је Амиралад њихов брат, јер би, иначе, помен севастократора Јована и деспота Теодора био сасви излишан. У том случају, Амиралад није иста личнос с Амиралисом, сином кесара Новака, јер Амиралис, с деци по ктиторској слици на Малом Граду, није има браћу него само сестру Марију. У Јањинској хрониц под годином 1367. или 1368, говори се о кавалариос Мирсиоту (или Мирсјоану) Амиралису (или Амираклису) кога је, по доласку и Јањину, деспот Тома Прељубови изгледа затворио, а затим га поново увео у бларoдоство. Тај Амиралис био је, дакле, албанског рода и он би, једини, могао бити Амираладос из натписа у Борју. Cf. *Повест Комнена монаха и Прокла монаха о различити деспотима Епира и о тирану Томи деспоту и Комнену и Прељубу*, Гласник Друштва српске словесности XIV (Београд 1862) 245; L. I. Vranoussis, Τὸ χρονικὸν τῶν 'Ιωαννίνων καί ἀνέκδοτου δημώδη ἐπιτομήν, 'Επετηρὶς τοῦ Μεσαιωνικοῦ ἀρχειον 12 (Athènes 1962) 81 (најновије издање хронике — са старијом литературом). О правом наслову Јањинске хронике: L. Vranoussis, *Deux historiens byzantins qui n'ont jamais existé: Comnenos et Proclos*. Annuaire des archives médiévales 12 (Athènes 1962) 23—29.

[21] Натпис није ни добро ни до краја прочитан: Н. П. Милюковъ, *l. c.;* Th. Popa, *o. c.* 259. Дословно у њему пише следеће: "Αναξ ἄναρχε Χ(ριστ)ὲ μου λόγε δὲδεξαι κάμοῦ τ(ήν) ἰκτρὰν .οἰκεσίαν, ὁ ταπινὸς ἐπίσκοπος Νίμφων. Κρατὸ δὲ τ(όν) ναὼν τ(όν) θεῖον, μετὰ πότμ(ον) ἀρχ(ὴ) γάρ. 'Ανήγιρα ἐκ (βά)θρου κ(αί) κόπου μὲ χριστὸν ἡμ(ῖν) λα(λοῦντα) τοῖς θέλουσι σωθεῖναι, λύσ(ιν) γὰρ ἐτῶ πολ(λῶν) ἀμ(π)λ(α)κυμάτων.

[22] Научна заоставштина А. Странског налази се данас у Народном музеју у Београду. Ту су његови рукописи, белешке, фотографије и велика збирка фотографских плоча. Снимао је за време својих путовања по Грчкој, Албанији, Бугарској и Југославији, негде око 1930. године. Користио сам се овом фото-документацијом за израду многих фотографија у овом раду. Када сам 1972. године био у Борју фреске су биле већ пресликане, као што то наводим у горњем опису.



28. Мали Град, Успење Богородице



29. Мистра, Богородица Перивлепта, Успење Богородице

врло нестручна рестаурација која је упропастила већину првобитног сликарства. Данас се тешко може утврдити колико су премазивања изменила иконографију сцена и композициона решења, јер је приликом обнове сликарства наношен и нови слој малтера, али је без обзира на пресликавања, ипак, добро сачуван програм сликарства.

У кубету храма насликан је Пантократор, испод њега анђели који се клањају. У тамбуру су пророци, на пандантифима јеванђелисти, а на потрбушју источног и западног лука по четири медаљона с попрсјима светитеља. У полукалоти апсиде, изнад Поклоњења жртви, је попрсна Богородица раширених руку с малим Христом на грудима и натписом „η Πάντονχαρα". С једне стране апсиде је арханђео Гаврило, с друге Богородица, повезани у сцену Благовести; испод њих архиђакон Стефан (у проскомидији) и Кирил Александријски (јужно). Сцене у наосу се нижу у два појаса и представљају Христов земаљски живот, а три су посвећене Богородичним празницима. Циклус из Христовог живота није изложен хронолошким редом. У горњем појасу поткуполног простора су Рођење (јужно) и Преображење (северно). Вазнесење је на источном зиду изнад апсиде. У средњем појасу су: Цвети, Издајство Јудино, Сретење (јужни зид), Крштење, Распеће, Мироносице на гробу и Силазак у ад (северни зид). Изузев Одрицања Петровог, цео горњи део западног зида посвећен је Богородици: њено Рођење је у горњој зони, а Ваведење и Успење у средњој. Између сцена из циклуса и стојећих фигура у доњој зони нема низова медаљона. Појединачне фигуре светитеља у приземном појасу распоређене су слично као у Св. Атанасију у Костуру, али нису онако иконографски занимљиве. На јужном зиду наоса су: обичан Деизис, арханђео Михаило и *„преосвећени епископ господин Нимфон и ктитор"*.[23] На северном зиду: св. Никола, Димитрије, Георгије, два света Теодора, Кузман и Дамјан; на западном зиду: Константин и Јелена, Параскева и Матрона.[24]

Рестаурација је најмање захватила лик ктитора и стојеће светитеље, који су већином сачували првобитан изглед само што су им насликане нове очи, па и читаве главе, а тек је гдегде (св. Никола, Параскева и Матрона) пресликавање било много обимније. У олтару су остали нетакнути Богородица и Поклоњење жртви; у горњим појасевима наоса: јеванђелисти, Рођење, изгледа Преображење, десна половина Цвети, један део десне половине Распећа, Мироносице на гробу, доње две трећине површине Успења, а у Одрицању Петровом само тело светитеља. Мада неочишћено и под дебелим слојем прљавштине, првобитно сликарство Борја ипак је толико видљиво да се може извести закључак да је његов творац сликар који је пре тога живописао цркву св. Атанасија у Костуру. Припадао је радионици што је 1368/69. године насликала фреске у Богородичној цркви на острвцу Малом Граду на Преспанском језеру.

Разлози за приписивање фресака на Малом Граду, у Костуру и Борју једној сликарској радионици садрже се, највише, у истоветности и изразитој сличности велике већине композиција и једног броја стојећих фигура у свим трима црквама, потом у стилским и рукописним једнакостима дела и, најзад, у местимичном понављању сликаних целина на одговарајућим зидовима. Није баш честа појава у византијском сликарству да су поклапања сликарских дела толика колика су између Малог Града, Св. Атанасија и Борја. Некад ни исти сликари кад раде већи број споменика — као прослављени зографи Михаило и Евтихије[25] — не падају у понављања толико приметна да би им се могао пребацити недостатак маште или нестваралачки чин. Међутим, понављање компо-

[23] П. Н. Милюковъ, *о. с.*, 76.

[24] Сасвим непотпун опис програма дао је Милюковъ, *ibid.*, 75—76.

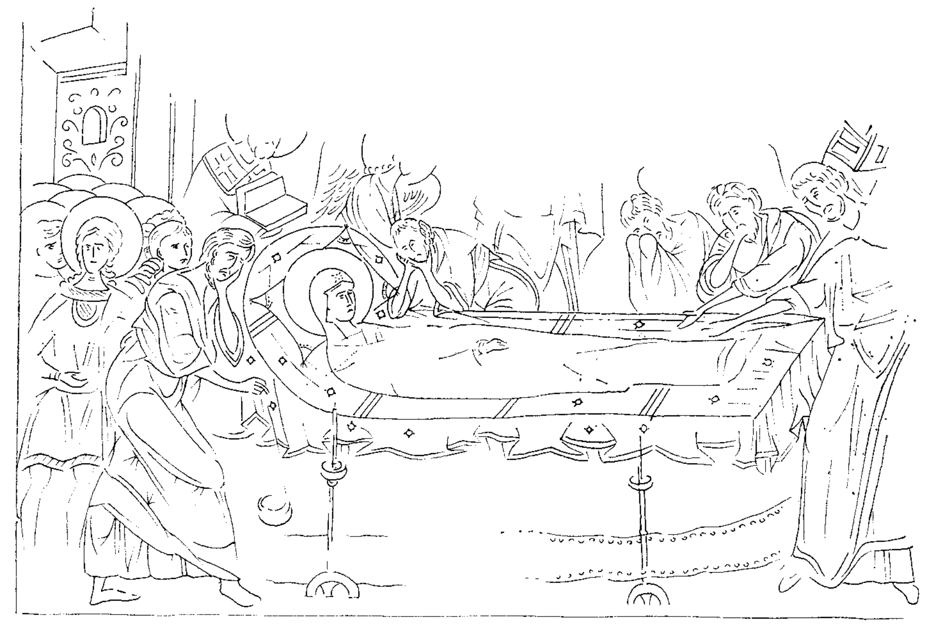
[25] Cf. П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, passim.





30. Костур, Св. Атанасије, Успење Богородице

зиционих схема или цртежа појединачних светите
нису се сматрала грехом, као код данашњих сликара
и нису узнемиравала савест уметника. Поновити до
бар образац неког великог сликара и опонашати нек
чувени прототип спадало је у добро познавање вешти
не и у ученост сликара. Мањи су се сликари тако ра
нали с угледнијим и тиме су показивали своју оданос
неком познатом и култом освештаном делу. Понав
љање је, чак, естетска категорија византијск
уметности, само му није посвећена довољна пажња.
Оно, у највећем броју случајева, није механично. Ак
се и понови основни цртеж неке композиције или
фигуре, дакле, битан део склопа слике, никад неће
бити исти дух облика, исказан пластичношћу и бојом
па ни сама линија тог цртежа неће бити извучена
с истом осећајношћу и истом вештином. У византиј
ској рукописној традицији пуно је примера опонаша
ња минијатура и орнамената, а да се не може говори
ти о простом копирању без уметничке вредности. Чак
и дела временски врло удаљена показују овакве сли
чности, па су проучаваоци ових појава били наведени
на мисао о непрестаним „ренесансама" у византиј
ској уметности.[26] Кад је реч о градитељству чувених



31. Борје, црква Христа Животодавца, Успење Богородице

32. Борје, црква Христа Животодавца, Успење, детаљ леве стране





33. Борје, црква Христа Животодавца, Успење Богородице, доњи део, детаљ

[26] О „ренесансама" у византијском сликарству: K. Weitzmann, *Geistliche Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln — Opladen 1963; D. Talbot Rice, *The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art*, Hull 1965; S. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der Paläelogischen Renaissance*, Jahrbuch der Österreischen byzantinischen Gesellschaft VII (Graz — Köln 1958) 105—123.

О понављању и копирању у естетичком схватању Византинаца: A. Grabar, *Vizantija*, Novi Sad 1969, 52—54. О угледању на старије узоре: *ibid.*, 128—142, passim; K. Weitzmann, *o. c.*, 5—42, passim, итд.

Навешћу само неколико примера копирања слика у рукописним књигама, које су могле настати и много касније од оригинала: S. Der Nersessian, *A. Psalter and New Testament manuscript at Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Papers XIX (1965) 165, fig. 11—16 (слике истих композиционих решења у рукописима Dumb. Oaks MS 3 и Paris. gr. 610— оба из XI века); id., *Two slavonic parallels of the greek tetraevangelia*, The Art Bulletin IX (1927) 223—274 (о истоветности минијатура у париском грчком 74 из XI века, лондонском јеванђељу бугарског цара Ивана Александра из XIV века и јелисаветградском јеванђељу из XVII века. О истом питању и Б. Филовъ, *Миниатюрите на лондонското евангелие на царъ Иванъ Александра*, София 1934, 19—34); H. Belting, *Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts, Aus der Werkstattpraxis eines byzantinischen Meister*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 21 (Wien 1972) 17—38 (о копирању у Pal. gr. 381 из XIII века са минијатура у Paris. gr. 139 из X века); J. Stzygowsky, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Wien 1906, passim; M. Харисијадис, *Београдски псалтир*, Годишњак града Београда XXIX (1972) 213—247 (где се показује да је Београдски псалтир из XVII века копију Српског псалтира из Минхена из XIV века). Таквих примера, иначе, има врло много.

светилишта, ни Византинци ни западњаци, па ни Срби нису се либили да понове „иконографију простора", основни склоп неког разглашеног култног места.[27] Студеница је, на пример, дуго служила за углед српским градитељима (посебно Градца и Бањске).[28] Поједини иконографски типови Христа или Богородице, поготово ако су били обавијени легендом о „нерукотворености", живели су у истом изгледу за све време трајања Византијског Царства, па чак и после његовог пада.[29] Византијска естетичка схватања, заснована на богословском поимању архетипа,[30] обавезивала су уметнике на дисциплину и пружала су могућност за остваривање на први поглед истоветних дела.

У последњим деценијама XIV и у првим двема деценијама XV века, а посебно у време када су настале фреске у Малом Граду, у Костуру и Борју, приметна је, с једне стране, појава доследнијег ослањања на старије узоре, поготову оне из раног XIV века, а, с друге стране, све упорнијег понављања већ нађених сликарских решења у оквиру једне радионице. То се нарочито односи на сачуване споменике у Србији и Македонији. Одавно је познато да је сликар Богородичиног живота у припрати манастира Каленића познавао решења истих сцена са почетка XIV века у Цариградском манастиру Хори.[31] И док је тешко пронаћи чланове везе између ова два споменика, које раздваја време од стотину година, дотле, на пример, није тешко разумети повезаност између фресака у капели св. Бесребреника у Ватопеду, на Светој Гори, и у Ресави у Србији, где су неки свети ратници истог изгледа. Иако их дели педесет година имају посредника — фреске у Сисојевцу, настале на временској средокраћи између њих; сликарске особености ових фресака и још неких у Солуну показују да је у питању континуитет у оквиру солунских уметничких радионица и њихов утицај на Србију.[32] Још је лакше доказати да су понављања композиционих решења из Св. Андрије на Трески (1388/89. година) на сценама у манастиру Копорину (после 1402. године) плод делатности једне сликарске радионице, на чијем је челу био митрополит Јован зограф.[33] Сасвим је очигледно, опет, да су сликари фресака у Марковом манастиру (око 1377. године) само мало развили неке сцене чија решења су пронашли још док су, у седмој деценији XIV века, у Охриду живописали мале цркве.[34]

Док је код истовремених сликара понављање композиција или појединачних фигура само делимично и огледа се у мањем делу сликане целине, дотле се сликари што су радили на Малом Граду, у Св. Атанасију и у Борју држе стално током своје делатности једних те истих узорака, мало одступајући од први пут употребљених цртежа, тако да су сва три споменика налик један на други по већини својих дела. Истоветности и разлике представљене на табели изгледају овако:

Мали Град (М) — Св. Атанасије у Костуру (К) — Борје (Б)

Сцене	*Потпуно исто*	*Разлике у појединостима*	*Сличности само у појединостима*	*Потпуно различито*	*Примедбе*
Поклоњење жртви	К Б				У М из 1345. год.
Пантонхара у апсиди	К Б				У М из 1345. год.
Рођење			М К		за Б нема података
Сретење		М К			у Б пресликано
Крштење		М К			у Б пресликано
Васкрсење Лазара			М К		у Б нема
Цвети	К Б		М		у Б половина пресликана
Издајство Јудино			М Б		у Б делимично пресликано
Одрицање Петрово заједно са сценом Христос пред Кајафом и Аном	М К				у Б већи део пресликан
Пут на Голготу	М К				у Б нема
Распеће		М К Б			у Б половина пресликана
Мироносице		М К Б			
Силазак у ад		М К			у Б пресликано
Преображење			М К		У Б изгледа пресликано
Успење	К Б			М	
Свети Тодор	К Б			М	
Остале стојеће фигуре				М К Б	у Б делимично пресликано

[27] R. Krautheimer, *Introduction to an „Iconography of medieval architecture"*, Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes V (London 1942) 1—33; E. Lambert, *L'architecture des Templiers*, Paris 1955. Навео сам само најважнију литературу о том питању.

[28] V. J. Djurić, *La penture murale serbe au XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, 161 (са старијом литературом).

[29] Cf. Н. П. Кондаковъ, *Иконографія Богоматери*, II, Петроград 1915, passim.

[30] О том питању (са старијом литературом) у последње време: M. Chatzidakis, *L'icône byzantine*, Saggi e memorie di storia dell'arte 2 (Venezia 1959) 12—15; K. Onasch, *Die Ikonenmalerei*, Leipzig 1968, 13—23, passim.

[31] В. Р. Петковић, *Фреске из унутрашњега нартекса цркве у Каленићу*, Старинар, н. р. III (Београд 1908) 130, 131, 132—135, 137, 142; A. Grabar, *o. c.*, 174. Док је Петковић сматрао да мозаици у Хори и фреске у Каленићу повезује један заједнички старији образац, дотле Грабар мисли да је Каленић непосредно ослоњен на мозаике у Хори.

34. Костур, Св. Атанасије, Успење Богородице, детаљ леве стране



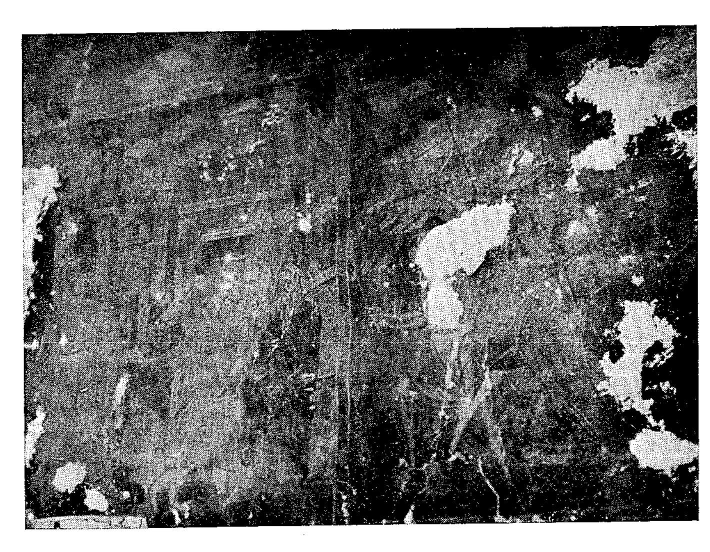
[32] В. Ј. Ђурић, *Фреске црквице св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа*, Зборник радова Византолошког института 7 (Београд 1961) 132—132; id., *La peinture murale de Resava*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 278—287 (са старијом литературом).

[33] Id., *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (Београд 1969) 20, 33 (са старијом литературом).

[34] Id., *Марков манастир — Охрид*, Зборник за ликовне уметности 8 (Нови Сад 1972) 141—155.

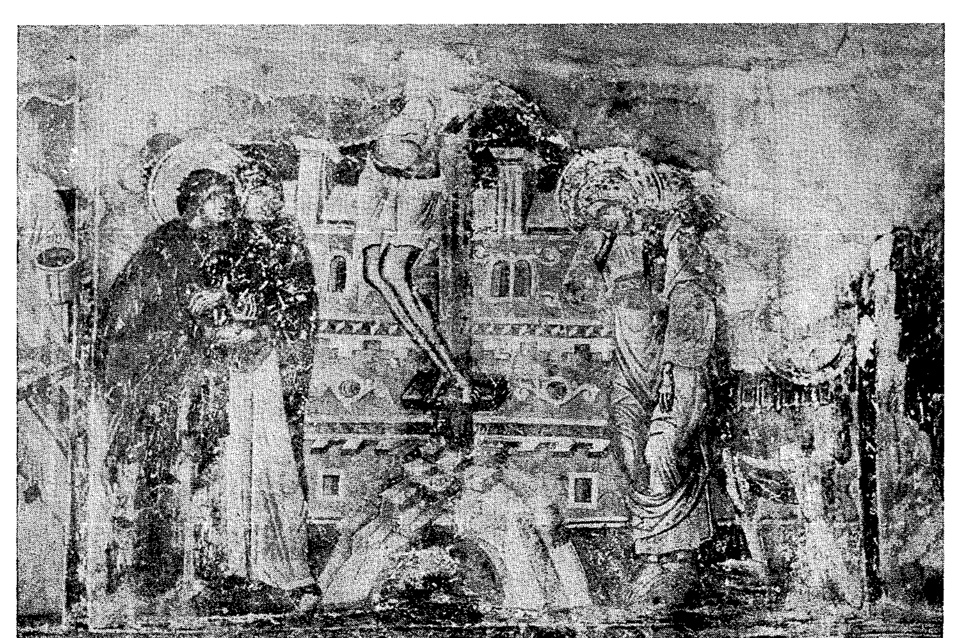


35. Костур, Св. Атанасије, Цвети



36. Борје, Цвети и Издајство Јудино

37. Костур, Св. Атанасије, Распеће



Сврставање односа појединих композиција и ф гура у чврсте оквире таблице није сасвим идеалн али омогућава лакше праћење веза него што то мо да пруже писана објашњења. Ипак, неопходан је на краћи коментар. У прву рубрику су укључене комп зиције код којих нека појединост није баш сасви истоветна, али је неважна и не нарушава потпу једнако композиционо решење (нпр. Цвети или Хр стос пред Кајафом и Аном са Одрицањем Петрови У другој рубрици су одступања у појединостима зна нија и, понекад, доста видљива у целини слике (нпр обрнути цртежи „као у одсјају огледала", измене покрету ликова или у пределу). Међутим иако с различитости очевидне, зависност од истог узора ј несумњива.

Табела пружа занимљиве податке о променама оквиру једне сликарске радионице. Два временск удаљена споменика — Мали Град и Борје — немај ниједну заједничку композицију која би се могл уврстити у рубрику „потпуно исто". Тако се Св. Ат насије у Костуру — настао временски између Мало Града и Борја — представља као везни спомени који је наследио нека решења радионице из прво доба њеног рада и обилато пружио узорке за после ње очувано њено дело.

Нема сумње да мајстори из ове скупине нису о тали равнодушни на подстицаје што су до њих дола зили из великих средишта, тада још увек живе разноврсне византијске уметности. У том погледу посебно је речито Успење Богородице, које заузима скоро увек истакнуто и највеће место на западном зиду наоса. Сликари су решење из Малог Града нап стили већ у Светом Атанасију у Костуру, а ово по следње поновили у Борју. Била је то значајна про мена у једној радионици која није била нарочито отворена према новинама. Разлог за њу можда обја шњава податак да ново решење — из Костура и Борј — није поникло у тој локалној радионици, већ је позајмљено од неког много значајнијег сликара можда само мало старијег. Наиме, у Богородици Пе ривлепти у Мистри, на северном зиду, налази се Успење, сасвим блиско нешто млађим истоимени композицијама у Костуру и Борју.[35] Богородица Пе ривлепта је задужбина деспота Мистре, а њене фрес ке су из времена око 1360. године.[36] Радио их је, нај вероватније, сликар позван из Цариграда. Ниједн друга композиција из овог мистарског храма не личи на било коју сцену из Малог Града и Борја. Непосре ни додири између чланова наше сликарске радиониц и уметника из Мистре мало су вероватни, мада нис искључени. Пре ће бити да је истоветност решењ последица утицаја престоничких узора на локалн мајсторе.

О улози престоничких сликара у живописањ мистарских цркава није се довољно расправљало.[37] Она је, међутим, несумњива. Већ само и чињеница д сваки од живописа мистарских цркава — почев о оног насталог крајем XIII века (Митрополија, Св Теодори), преко оног из времена око средине XIV века (Афендико, Перивлепта), до фресака из прве по ловине XV века (Пантанаса) — представља усамљену појаву у својој средини, без претходника у њој, као и без правог наследника, казује довољно да су велики сликари мистарских деспота, властеле и црквених достојанственика позивани са стране, најпре из самог Цариграда. По завршеном послу враћали би се у гра из којег су и дошли. Чињеница да на целом Пелопо

---

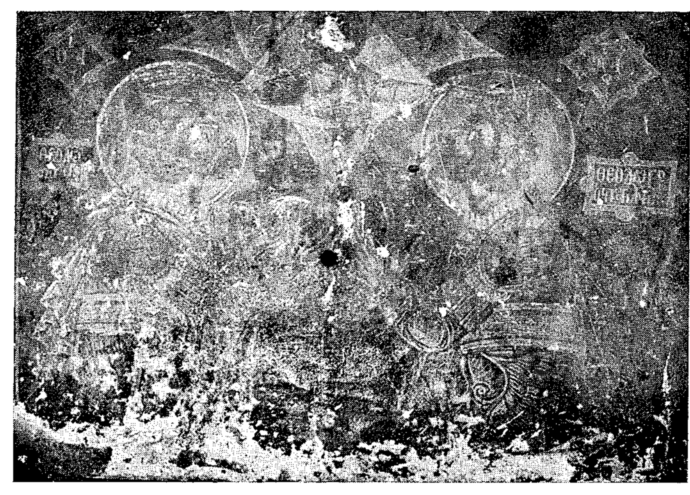
[35] Cf. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 116/4.

[36] Cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 381—382; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 13—18 passim (са старијом литературом).

[37] M. Hatzidakis, Μυστρᾶς, Athènes 1956, passim.



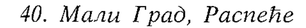
38. Костур, Св. Атанасије, Теодор Тирон и Теодор Стратилат



39. Борје, Теодор Тирон и Теодор Стратилат

незу нема фресака, из XIII и XIV века, које би биле стилски сродне мистарским, па чак ни у oближњим чувеним градовима — као што су Монемвазија, Гераки или Хрисафа, где су баш из тих времена сачуване многобројне цркве са зидним сликарством[38] — битан је разлог за тврђење да у средњем веку није постојала нека мистарска сликарска школа; чак нема података о животу градских сликарских радионица. Била је то велика уметност тренутно пресађена из Цариграда, која није зрачила на непосредну околину, нити је наставила сопствени ток у деспотском граду. Отуд, ако је реч о истоветности Успења Богородице у цркви Богородице Перивлепте у Мистри и у Костуру и Борју, онда се члан везе свакако налазио најпре у Цариграду, мада ни солунске споменике не треба искључити из разматрања. Данас Цариград — оставши без многих раскошних цркава — не пружа могућност за проналажење истоветних иконографских решења с онима на Малом Граду, у Костуру или Борју, али за неке друге епохе и споменике он се доказује као једини и пресудни извор узора за угледање. Солун је, у том погледу, нешто срећнији.

У раздобљу од двадесетак година, колико дели Мали Град од Борја, сликари су понешто мењали и свој начин рада, иако су, углавном, остајали доследни у спровођењу својих иконографских и композиционих решења. Промена је осетнија између рада на Малом Граду и у Костуру, него између дела у Костуру и Борју. То је природно, јер је временски размак знатно већи између првог и другог споменика него између другог и трећег. Рука сликара фресака на Малом Граду, поготову оних из наоса, била је вођена бујнијим темпераментом него касније: фигуре су ту јаке, масивне, с истакнутим контрастима светло-тамног, неравномерно распоређеним, често с обележеним расположењима на лицима. После скоро две деценије сликар се, ушавши у године, смирио, уравнотежио, постао већи поклоник класицистичких облика и складних расположења. Долази до неких промена у средствима изражавања: смањују се супротности светло-тамног, фигура је постала мање волуминозна, распоређивање светлости и сенке усклађено, боја изгубила сјај, а складови су се повезали претежном употребом окера. Напуштена су она средства обликовања фигура која су допринела њиховом монументалном изгледу, а уведена су нека нова која су истицала њихова декоративна својства: одећа светитеља садржи много више шара, а власи косе и браде, сада с већом пажњом обрађене, слажу се у редове и увој-



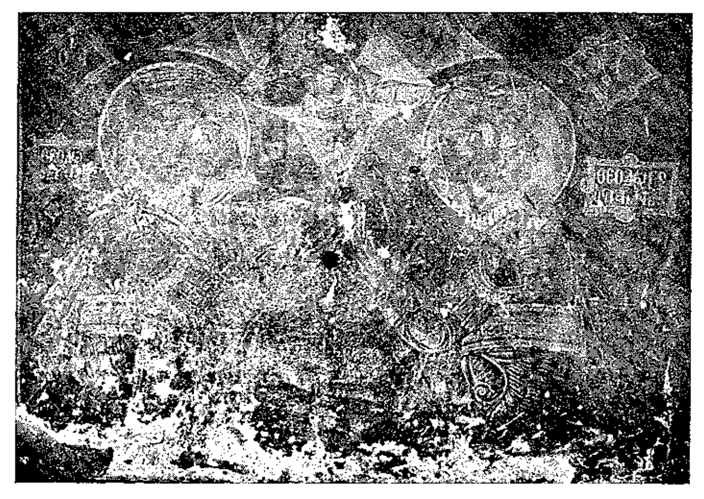
40. Мали Град, Распеће



[38] J. Lafontaine, *Le village byzantin de Géraki*, Reflet du monde IX, Bruxelles, mai 1956, 49—58; E. Melas, *Alte Kirchen und Klöster Griechenlands,* Köln 1972, 191—194; M. Panayotidi, *Les églises de Géraki et de Monemvasie,* XXII Corso di cultura sull'arte ravennate et bizantina, Ravenna 1975, 335—349.



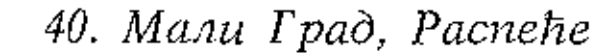
38. *Костур, Св. Атанасије, Теодор Тирон и Теодор Стратилат*



39. *Борје, Теодор Тирон и Теодор Стратилат*

незу нема фресака, из XIII и XIV века, које би биле стилски сродне мистарским, па чак ни у оближњим чувеним градовима — као што су Монемвазија, Гераки или Хрисафа, где су баш из тих времена сачуване многобројне цркве са зидним сликарством[38] — битан је разлог за тврђење да у средњем веку није постојала нека мистарска сликарска школа; чак нема података о животу градских сликарских радионица. Била је то велика уметност тренутно пресађена из Цариграда, која није зрачила на непосредну околину, нити је наставила сопствени ток у деспотском граду. Отуд, ако је реч о истоветности Успења Богородице у цркви Богородице Перивлепте у Мистри и у Костуру и Борју, онда се члан везе свакако налазио најпре у Цариграду, мада ни солунске споменике не треба искључити из разматрања. Данас Цариград — оставши без многих раскошних цркава — не пружа могућност за проналажење истоветних иконографских решења с онима на Малом Граду, у Костуру или Борју, али за неке друге епохе и споменике он се доказује као једини и пресудни извор узора за угледање. Солун је, у том погледу, нешто срећнији.

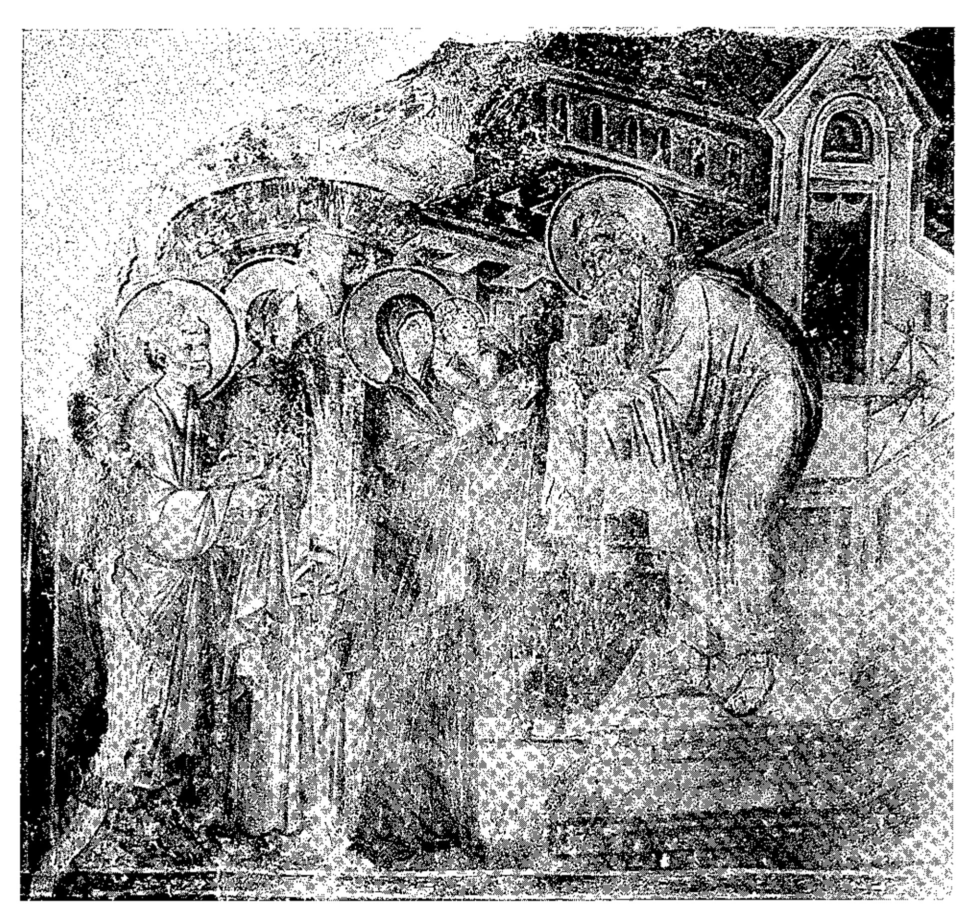
У раздобљу од двадесетак година, колико дели Мали Град од Борја, сликари су понешто мењали и свој начин рада, иако су, углавном, остајали доследни у спровођењу својих иконографских и композиционих решења. Промена је осетнија између рада на Малом Граду и у Костуру, него између дела у Костуру и Борју. То је природно, јер је временски размак знатно већи између првог и другог споменика него између другог и трећег. Рука сликара фресака на Малом Граду, поготову оних из наоса, била је вођена бујнијим темпераментом него касније: фигуре су ту јаке, масивне, с истакнутим контрастима светло-тамног, неравномерно распоређеним, често с обележеним расположењима на лицима. После скоро две деценије сликар се, ушавши у године, смирио, уравнотежио, постао већи поклоник класицистичких облика и складних расположења. Долази до неких промена у средствима изражавања: смањују се супротности светло-тамног, фигура је постала мање волуминозна, распоређивање светлости и сенке усклађено, боја изгубила сјај, а складови су се повезали претежном употребом окера. Напуштена су она средства обликовања фигура која су допринела њиховом монументалном изгледу, а уведена су нека нова која су истицала њихова декоративна својства: одећа светитеља садржи много више шара, а власи косе и браде, сада с већом пажњом обрађене, слажу се у редове и увој-

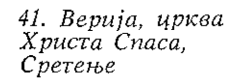


40. *Мали Град, Распеће*



[38] J. Lafontaine, *Le village byzantin de Géraki*, Reflet du monde IX, Bruxelles, mai 1956, 49—58; E. Melas, *Alte Kirchen und Klöster Griechenlands*, Köln 1972, 191—194; M. Panayotidi, *Les églises de Géraki et de Monemvasie*, XXII Corso di cultura sull'arte ravennate et bizantina, Ravenna 1975, 335—349.





41. *Верија, црква Христа Спаса, Сретење*



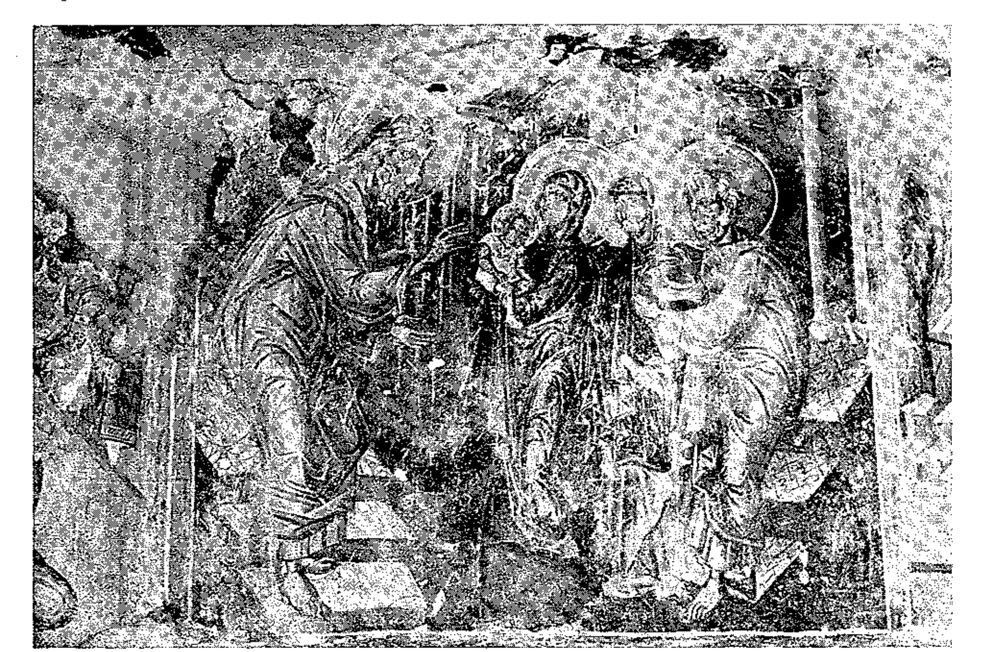
43. *Мали Град, Сретење*

ке да би створили посебну композициону целину. Био је то пут стилског осавремењавања — као што је и увођење нових решења у области иконографије исказивало исту тежњу — јер се, у последњим деценијама XIV века образовало, и у окриљу уметности у Македонији, ново схватање слике чији је идеал била декоративност. На чело тог покрета ставили су се неки сликари у Солуну и известан број мајстора окупљених највероватније око Скопске митрополије.[39] Чланови сликарске радионице с Малог Града, из Костура и Борја — у свом потоњем раду — нису остали равнодушни према тој појави.

Уношење новина у иконографију и стил сликарства незнатно је у односу на постојаност решења и уметничких уверења сликара с Малог Града, из Костура и Борја. У свом времену они се истичу изразитом оданошћу сликарству раног XIV века: из њега црпу битна обележја духа, њему се приклањају ка врелу предложака, у њега гледају кад су суочени с одређеним питањима.

Кад је реч о предлошци за композиције може се указати на неке својеврсне примере. Сретење из Малог Града, на пример, настало је непосредним угледањем на истоимену сцену из 1315. године у цркви св. Спаса у Верији.[40] Цела композиција је готово преписана с старијег сликарства: нису само поновљени распоред и покрет фигура него и сложене грађевине у позадини сцене. У Костуру је предложак само окренут так да се слика види као у огледалу. Сличан је случај с Христовим крштењем у Верији, с једне стране, на Малом Граду и у Костуру, с друге. Композиције с у целини исте, као и предели на њима представљени али се ситније разлике јављају у појединостима: Верији Христос друкчије држи десну руку, анђе има четири наместо три, персонификације Јордана Мора друкчијег су покрета.[41]

И други један споменик из времена око 1320. го дине — Св. Никола Орфанос у Солуну — пружа по датке за слична упоређења. Васкрсење Лазара Улазак у Јерусалим, Распеће и Одрицање Петрово — да наведемо само изразитије примере — садрже у себи, било као целине било као већи исечци, решења у која су гледали сликари наше скупине пре но што извели своје истоимене композиције.[42] Могле би се из Св. Спаса у Верији и Св. Николе Орфаноса у Солуну навести још многе појединости касније употр



42. *Костур, Св. Атанасије, Сретење*

[39] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 82—84.

[40] Cf. S. Pelekanidis, *Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, Athènes 1973, pl. Δ'.

[41] Ibid., pl. E; id., *Καστορία*, pl. 146 b.

[42] Cf. A. Xyngopoulos, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Athènes 1964, fig. 20, 23, 25, 52; S. Pelekanidis, *Καστορία*, pl. 147, 148.

бљене на Малом Граду, у Костуру и Борју. Но, и без тога, сведочанства о угледању су довољно речита.

Ако се томе дода да сликари са Малог Града, из Костура и Борја нису само одабрали иконографске узорке за сцене са сликарства из раног XIV века, већ да су прихватила и класицистичка схватања стила оних истих мајстора чија су им дела користила за стварање композиција, онда сви докази одводе закључку о посебном путу којим су ишли сликари са Малог Града, из Костура и Борја у другој половини XIV века. Укоренивши се у делу најбољег солунског сликара са почетка XIV века, Георгија Калиергиса, који је потписао фреске у Верији, а коме се, с нешто разлога, приписује и живопис у Св. Николи Орфаносу,[43] они су се врло јасно обележили у свом добу посебним уметничким схватањем. Њихов класицизам, заснован на делу једног од најбољих сликара зреле ренесансе Палеолога, није био налик на стил њихових савременика у Македонији. Тадашњи солунски сликари, као и њихови ученици у Србији — обележени делима као што су фреске у Св. апостолима, Новом Богородичином манастиру (данашњем Св. Илији), Св. Димитрију (све у Солуну), па затим живописима у Св. Бесребрницима у Ватопеду и Старој митрополији у Водену и, најзад, фрескама у Раваници, Сисојевцу и Ресави — теже декоративности, чији је корен у знатно ранијој уметности византијског света.[44] Јован митрополит, из манастира Зрза, са својом сликарском скупином покушава да оживи монументалност помоћу решења виђених на сликарству из XIII века.[45] Охридски сликари, ученици Јована Теоријаноса, чија су се најбоља дела сачувала у Марковом манастиру, укључују се у нова схватања експресивности.[46] Сликари из околине Скопља — млађа скупина из Марковог манастира, мајстори из Св. Николе Шишевског, Липљана, па и живописац Димитрије из Зрза, као и још неки — подстакнути фрескама из последње деценије XIII века, какве су оне у охридској Перивлепти или у светогорском Протатону, скоро натуралистички изобличавају фигуре, поготову лица светитеља, издвајајући се, тако, од својих савременика.[47] Већина сликара у том тешком времену окреће поглед у прошлост, одакле црпе различите изворе. Љубав према предању надахњује одбрамбене снаге не само за одржање уметности него, вероватно, и животних уверења. Почео је тада да дејствује онај исти психолошки механизам, који се у сличним приликама јављао и раније: као отпор латинском освајању у XIII веку, на пример, појавило се у Никеји обраћање класичној прошлости, које је сликарству дало нове сокове, док су у Грчкој и у Македонији, у исто време, упорно чувана решења претходне, комнинске епохе. Традиција је, у другој половини XIV века, знала да буде потстицајна; епигонство није постало својство добрих уметника.

Сликарском радионицом, што је украсила фрескама Богородичину цркву на Малом Граду, Св. Атанасија у Костуру и Христа Животодавца у Борју, користили су се ктитори различитих народа који су настањивали једну доста уску област Македоније. Кесар Новак је био српски властелин, Стоја и Теодор су из угледне албанске породице Музаки, епископ Нимфон, можда из Девола, могао је бити и Грк. Сва три споменика подигнути су и живописани на подручју Охридске цркве и сви натписи на фрескама су грчки. Делатност мајстора у том крају одвијала се у доба повлачења српске власти и наступања албанских велможа. Који је био матични град њихове радионице и како су се звали — тешко ће се сазнати. Повезаност њихове делатности са солунским сликарством из раног XIV века указује на град св. Димитрија и на његове радионице као на средиште њиховог образовања. На њих и њихове наручиоце најпре би се могао односити онај, не тако редак помен људи који су сами себе називали сербо-албанито-булгаро-власима.[48]

---

[43] V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines II, Beograd 1964, 79—81; S. Pelekanidis, Καλλιέργης, 112—121.
[44] Cf. белешку 32.
[45] Cf. белешку 33.
[46] Cf. белешку 34.

[47] Њихову везу са сликарством из касног XIII века требало би систематски испитати, мада је и овако већ довољно јасна.
[48] Cf. Dj. Sp. Radojičić, *„Bulgaralbanitoblachos" et „Serbalbanitobulgaroblachos", deux caracteristiques ethniques du sud-est européen du XIV[e] et du XV[e] siècle. Nicodim de Tismena et Grégoire Camblak*, Romanoslavica XIII (Bucarest 1966) 77—79.

Mali Grad — Saint-Athanase à Kastoria — Borje

Vojislav J. Djurić

Partiellement étudiées jusqu'à présent, les fresques des églises de la Vierge dans l'îlot Mali Grad du lac de Prespa (Albanie), de Saint-Athanase à Kastoria (Grèce), du Christ Source de Vie au village de Borje (Mborje) près de Kortcha (Albanie) appartiennent à un même groupe au point de vue artistique. L'église de la Vierge à Mali Grad a été bâtie en 1344/45, par le noble Bojko, sa femme Evdokija et leurs enfants; elle a été décorée de fresques pour la première fois au même moment. De cette peinture il reste peu de chose; quant au style elle est à rattacher à la peinture de la même époque et d'une époque un peu ultérieure, caractérisée par l'anticlassicisme, à Zemen (Bulgarie), dans la Métropole à Kastoria, et pour une part de l'ensemble dans l'église rupestre Sainte-Marie, à Globoko sur le lac de Prespa (Albanie). Un peu plus tard, du temps du roi Vukašin, le césar serbe Novak a surélevé l'église et l'a fait couvrir d'une voûte en berceau, pour la faire décorer de fresques une deuxième fois par des artistes mieux doués en 1368/69. Ces fresques-là couvrent la plus grande partie des murs, elles sont l'ouvrage, il semble bien, de deux artistes. L'église Saint-Athanase à Kastoria à été décorée en 1383/84, lorsque, vu d'autres circonstances politiques, les nobles albanais étaient maîtres de Kastoria. Les donateurs étaient les frères Stoja et Teodor (de son nom de moine Dyonisios) de la famille Muzaki. L'église du Christ Source de Vie à Borje a été bâtie et décorée de fresques par l'évêque Nimphon en 1390, tandis que l'Albanie était gouvernée par une famille, jusqu'a présent inconnue dans l'histoire, de seigneurs albanais: le sébastocrator Jean, le despote Théodore, et un certain Amiralad, qui étaient frères. Nimphon appartenait de toute évidence au haut clergé de l'archevêché d'Ohrid, et il avait pu être évêque de la ville voisine de Devol.

Ces trois églises ont un programme de décoration semblable, et elles sont toutes les trois l'ouvrage d'un même atelier, ou plus exactement le même peintre a pris part au travail dans toutes les trois. Il avait, il paraît bien, un collaborateur uniquement à Mali Grad. La peinture murale de ces trois églises présente un ensemble dans lequel, se trouvent résolues, d'une manière identique, ou avec de

fortes ressemblances, de nombreuses compositions et un certain nombre de figures isolées. La classification, consignée sur un même tableau, montre que le plus grand nombre de scènes absolument identiques dans deux monuments, que le nombre de celles où l'on observe des différences dans les détails est plus petit, et que certaines compositions n'ont des ressemblances que partiellement. Pour la plupart des fresques identiques, l'intervalle entre leurs dates est plus court: donc, entre celles de Mali Grad et de Kastoria, d'une part, ainsi qu'entre celles de Kastoria et Borje, d'autre part. La décoration de Saint-Athanase à Kastoria est celle qui relie les trois églises en un groupe. Des modifications assez importantes de l'iconographie ont eu lieu depuis le travail à Mali Grad jusqu' à la peinture de Kastoria, car un plus grand nombre de compositions et de figures est identique à Kastoria et à Borje, plus qu'á Mali Grad et Kastoria. Entre Mali Grad et Kastoria le peintre a modifié la composition représentant la Dormition de la Vierge. Un fait caractéristique: La Dormition de Kastoria et de Borje ressemble beaucoup à la même scène dans l'église de la Vierge Peribleptos à Mistra. Ceci indique que le peintre a été au courant de ce qui se passait dans les grands centres artistiques.

Les décorations des trois églises ne sont pas reliées seulement par l'iconographie mais aussi par les particularités du style. L'analyse nous apprend que la plupart des fresques à Mali Grad, et toutes celles de Saint-Athanase et de Borje sont l'ouvrage d'une même main. Et dans ce cas-ci celles de Kastoria et de Borje sont identiques, tandis que celles de Mali Grad sont un peu différentes par les volumes plus accentués, l'ampleur des formes et une plus forte expressivité. Les quinze années entre la décoration de Kastoria et celle de Mali Grad sont sensibles en ce qui concerne l'affaiblissement du tempérament du peintre qui travaille à Kastoria, mais les caracteristiques essentielles de son style et de sont écriture sont restées les mêmes.

La peinture de l'artiste qui a travaillé dans ces trois églises est caractérisée par un classicisme qui s'appuie sur les conceptions puisées dans les fresques de Thessalonique du début du XIV[e] siècle. Des études comparatives ont montré qu'il a adopté certaines solutions iconographiques de l'église du Christ Rédempteur à Veria, peintes en 1315 par le célèbre Georges Kaliergis. Des solutions analogues se voient à Saint-Nicolas Orphanos, dont les fresques sont attribuées à Kaliergis. Le peintre est resté fidèle au début du XIV[e] siècle par son style. Par là il diffère de ses contemporains dont un grand nombre s'est également inspiré du passé, mais plutôt du style plastique monumental du XIII[e] siècle (le métropolite Jean le Zographe et les peintres de son atelier), ou du style expressif de la fin du XIII[e] siècle, tel qu'on le voit dans l'église de la Vierge Peribleptos à Ohrid ou au Protaton du Mont Athos (autre groupe de peintres au monastère de Marko, de même que ceux de Saint Nicolas Šiševski, Ljipljan, Zrze, etc.). Seulement, les artistes les plus originaux de la deuxième moitié du XIV[e] siècle (les peintres de Ivanovo en Bulgarie, Théophane le Grec à Novgorod, le premier groupe de peintres au monastère de Marko, etc.) ne reviennent pas au passé de manière à s'en inspirer littéralement. La base intellectuelle du traditionalisme de la deuxième moitié du XIV[e] siècle se constitue probablement devant l'imminence du danger turc, comme autrefois, au XIII[e] siècle elle reposait sur l'opposition au conquérant latin.



44. Костур, Св. Атанасије, цртеж ждрала на сликаној драперији испод часне трпезе.

Палата српских деспота у Будиму

Јованка Калић

Деспот Ђурађ Бранковић је, поред више добара у Угарској, имао и велику палату у Будиму. Она се налазила у једној од најлепших улица тога града и убрајала се међу раскошније грађевине. Српски деспот је добио палату у време одржавања присних веза са угарским двором, а изгубио је када су се ти односи пореметили (1439—1440. године). Управо из података о одузимању палате сазнајемо да је она постојала. То је повод да се разјасне нека питања у вези са њом.

На вест о смрти краља Албрехта (27. октобра 1439. године) почела су у Угарској размишљања о судбини највише власти, стицајем околности усредсређене у личности Албрехтове удовице Јелисавете. Већи део угарског племства врло брзо је прихватио мисао да земљи треба обезбедити владара који би успешније могао обављати владарске дужности од краљице Јелисавете. При томе су старе нетрпељивости између појединих великашких кругова само добиле нову снагу. Оне су увелико подстицале и разбуктавале спорове око личности могућних кандидата за престо. У те се борбе уплео и деспот Ђурађ Бранковић. Током децембра 1439. године у Дубровнику и Венецији се знало о деспотовим плановима у Угарској и о корацима које је у том смислу већ био предузео. Досадашња литература је могла да наведе како је стари деспот истицао кандидатуру свога сина Лазара. Међутим, добро обавештени Дубровчани нису искључивали ни личност самога деспота из тих борби за угарски престо. О томе сведочи вест која је у Дубровнику забележена у једној нотарској исправи, па је вероватно стога и остала незапажена. Владислав Климента Гучетић обавезао се 21. децембра 1439. године Дамјану Јунија Ђурђевићу да му плати 100 златних дуката „tunc et quando dominus Georgius dispotus Rascie aut aliquis ex eius filiis erit rex Ungarie".[1] Текст је поништен вољом обеју страна. При томе треба имати у виду да је Дамјан Јунија Ђурђевић имао разгранате пословне везе у Србији, свакако и тачна обавештења о приликама у њој.[2] Сам деспот је обавестио Млечане о својој делатности у Угарској и обећао пријатељство за случај да она пружи очекиване исходе.[3]

Међутим, прилике нису биле наклоњене деспотовим плановима. Први енергичан отпор пружила је краљица Јелисавета одбијањем да се уда за „схизматика", а затим се угарско племство определило за личност пољског краља Владислава III, који је у пролеће 1440. године и ушао у Будим.[4] Тиме борбе за престо нису биле окончане. Пошто је у међувремену краљица Јелисавета родила сина Ладислава и изразила спремност да се бори за његова права, великашки сукоби су настављени. Краљ Владислав је био принуђен да током 1440. и 1441. године гуши отпор свих оних који ново стање нису прихватили из било којих разлога. Међу њима је био и српски деспот.[5] Његова пространа добра у Угарској нашла су се одмах на удару нове власти. Краљ Владислав му је током 1440. и 1441. године одузео многа имања и разделио их својим присталицама. Тада је српски владар изгубио и своју велику палату коју је имао у Будиму.

Посебном повељом, издатом 28. октобра 1440. године, краљ Владислав је образложио одузимање деспотске палате у Будиму. У документу се као основни разлог конфискације наводе деспотово неверство и његов отпор који је пружао новом владару, да би се одмах затим навеле и неке појединости тога отпора: деспот се није одазвао позиву новога владара да дође пред њега, био је на страни краљице Јелисавете у време када се она супротстављала доласку новог владара, и најзад, његови људи из угарских градова нападали су присталице краља Владислава. Уз то се подвлачи да су два деспотова сина у Турској, дакле, међу највећим непријатељима Угарске.[6] Сличан опис деспотовог држања према промени на угарском престолу забележен је и у повељи, издатој још 15. августа 1440. године у Будиму.[7]

Деспотову палату даровао је краљ Владислав своме канцелару Симону Розгоњију, јегарском епископу, и његовој браћи. Симон Розгоњи је био одани присталица новог краља. Међу првима је подржао његову кандидатуру за угарски престо, а затим му је дао оружану пратњу кроз Угарску и обезбедио пут до престонице, у приликама које су биле сасвим неизвесне за пољског краља. Својим одредима браћа Розгоњи су у пресудним тренуцима бранили интересе новог краља и тиме много допринели његовом учвршћивању у новој средини. Деспотова палата, коју су добили, била је, поред осталог, достојна награда за показану верност.

Поменута повеља краља Владислава од 28. октобра 1440. године и податак о деспотовој палати у Будиму познати су у науци. Вест је запажена још у XIX веку, па је пренета и у новију литературу.[8] Међутим, та појединост није привукла пажњу истраживача. Остала је присутна само у делима која су у

[1] Historijski arhiv у Дубровнику, Debita Notarie 19, f. 110.

[2] К. Јиречек, *Историја Срба* II, Београд 1952, 367—8; И. Манкен, *Дубровачки патрицијат у XIV веку,* Београд 1960, 210—211; Д. Ковачевић, *Дубровачка насеобина у Смедереву у доба Деспотовине,* Зборник „Ослобођење градова у Србији од Турака 1862—1867", Београд 1970, 106; 115—117; И. Воје, *Argentum de glama,* Историјски часопис XVI—XVII (1970), 28—29.

[3] S. Ljubić, *Listine o odnošajih između Južnoga Slavenstva i Mletačke republike* IX, Zagreb 1890, 118; J. Шафарик, *Србски историйски споменици Млетачког архива,* Гласник ДСС 14 (1862), 31.

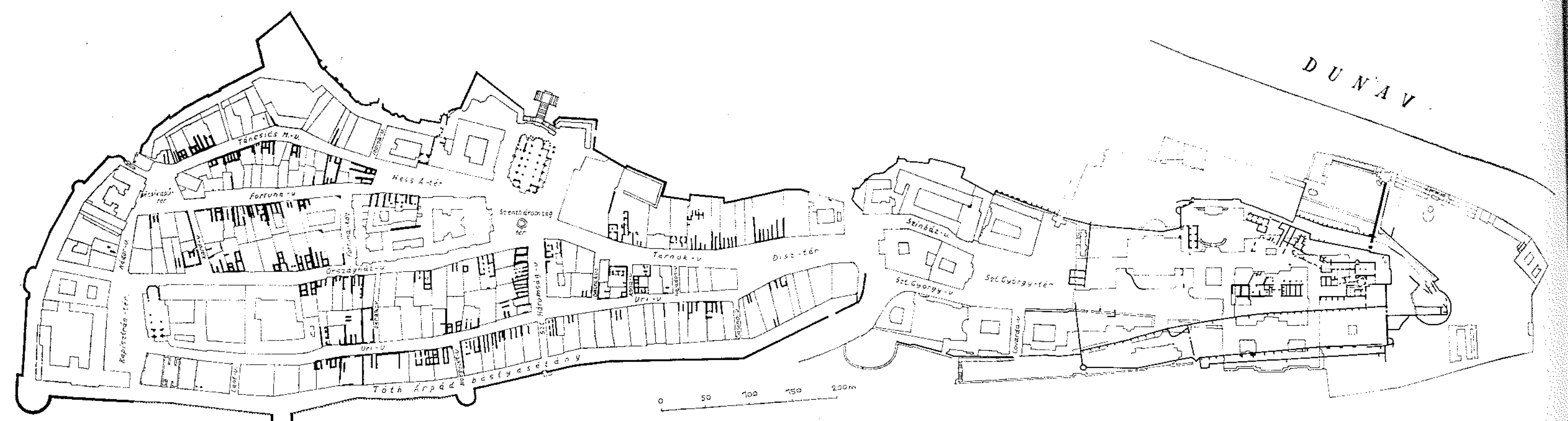
[4] J. Радонић, *Западна Европа и балкански народи у првој половини XV века,* Нови Сад 1905, 92; V. Klaić, *Povijest Hrvata* II/2, Zagreb 1901, 172.

[5] Ч. Мијатовић, *Деспот Ђурађ Бранковић,* Београд 1880, 259—260, са погрешном хронологијом; J. Радонић, *Западна Европа и балкански народи,* 91—94.

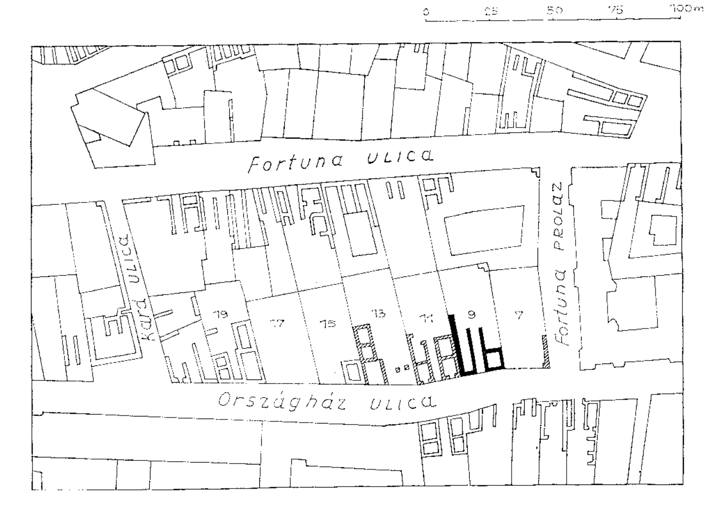
[6] L. Thallóczy-A. Áldásy, *Magyarország melléktartományainak oklevéltára,* Budapest 1907, 376.

[7] E. Kammerer, *Codex diplomaticus comitum de Zichy* IX, Budapest 1899, 17.

[8] А. Стојачковић, *Георгија деспота сербског добра у Унгарији,* Сербски Летопис 61 (1843), 86—87; J. Szücz, *Debreczen varos történelme* I, Debreczen 1872, 71; M. Dimitrijevits, *Gyurgye Brankovič (Smederevac), Despot der Serben,* Neusatz 1876, 38; F. Pesty, *Brankovics György rácz despota birtokviszonyai Magyarországban és a rácz despota czim,* Budapest 1877, 14; К. Јиречек — J. Радонић, *Историја Срба* I, 363; II, 356; J. Радонић, *Споразум у Тати и српско-угарски односи од XIII до XVI века,* Глас СКА 187 (1941), 168.



1. *План средњовековног Будима*



2. *Средишњи део данашње Országház улице*

ширим оквирима разматрала српско-угарске односе у прошлости. О тој будимској палати, сем да је постојала, није се ништа друго знало. Уосталом, читаво питање деспотских поседа у Угарској, како у време Стефана Лазаревића, тако и Ђурђа Бранковића, никада није било предмет посебног *истраживања.* Из мађарске литературе преузимани су подаци о главним деспотским добрима, онако како их је та литература забележила и то крајем прошлог и почетком овог века.[9]

Поставља се питање како је деспот Ђурађ дошао до власништва будимске палате, да ли за личне заслуге или као наслеђе од деспота Стефана Лазаревића. Непосредних података о томе нема. Може се судити само по општим подацима о српско-угарским односима тога доба и о судбини осталих деспотских добара и права у Угарској. У литератури се махом наводи шта је већ деспот Стефан поседовао, а шта је касније Ђурађ Бранковић имао у Угарској, и то само најважније, док су фазе добијања појединих добара мање познате.[10] Без претензија да се на постављено питање да поуздан одговор, може се указати на историјске прилике у које би се уклопило даривање велике будимске палате.

Стефан Лазаревић је први српски владар који је успоставио трајније везе са Угарском, увиђајући тачно да покосовске прилике на Балканском полуострву траже и нову политику према Угарској. Борбе које је још кнез Лазар водио против ње у тежњи да се домогне неких њених важнијих добара (Мачва, Београд), више нису биле могуће. Жигмундова антитурска политика била је обилато надахнута старим освајачким плановима његових претходника на угарском престолу према Србији.[11] Требало је Србију ослободити војничког надметања Угарске и Турске на њеном тлу. Била је то сасвим нова политика једног српског владара, додуше, у времену које се по много чему разликовало од претходног.

За Угарску су се прилике такође измениле. Турска опасност је после косовске битке престала да значи само претњу, наговештај могућих напада. Она је била присутна ту, на угарској граници, у пограничним областима у које су се Турци често залетали. Када су се томе придружили и Срби, стање је постало врло сложено.[12] И читав низ других околности упућивао је краља Жигмунда на сарадњу са деспотом Стефаном. Пре свега, лични положај краља Жигмунда у Угарској није никада био сасвим чврст. Племство га је увек сматрало странцем, а његову политику према Турцима изразом личних амбиција. Често оспораван, понекад чак и хапшен и затваран, Жигмунд се током читаве своје владавине у Угарској борио за свој положај, тражио ослонца на једној страни, супротстављао отпорима на другој.

На широкој основи обостраних интереса дошло је до успостављања ближих веза између деспота Стефана и угарског двора. Изгледа да прве везе потичу још из краја XIV века,[13] али тек почетком XV века створени су повољнији услови да се оне развију и прошире. Крајем 1403. или почетком 1404. године видљиви су и први исходи договора: деспот Стефан је добио од Угарске на управу Београд са Мачвом.[14] Нема података да је деспот том приликом добио било каква имања у Угарској, а изгледа да положај краља Жигмунда до јесени 1403. године није био довољно учвршћен да би деспоту могао даривати нека значајнија добра у Угарској.[15] У сваком случају Стефан Лазаревић је најраније крајем 1403, односно почетком 1404. године, *могао добити* будимску палату од угарског краља. Чини се, ипак, да главна Жигмундова даривања деспоту треба везати за позније догађаје. Сви они указују да је једном успостављена сарадња обојици владара била и потребна и корисна.

[9] Краћи преглед литературе о тим поседима уп. Ј. Калић, *Деспотови цариници у Угарској,* Зборник Филозофског факултета XIII.

[10] Још је А. Стојачковић, *Георгија деспота сербског добра у Унгарии,* 80, запазио да писци обично наводе само један део имањих деспота Ђурђа, додајући неодређено да је имао и „многе друге" градове; M. Dimitrijević, *Gyurgye Branković,* 38, тврди уопштено да је деспот Ђурађ наследио велика и богата добра од Стефана Лазаревића, не прецизирајући која, а затим помиње добра која је Ђурђе Бранковић имао.

[11] Уп. В. Трпковић, *Турско-угарски сукоби до 1402. године,* Историјски гласник 1—2 (1957), 94—100.

[12] За питање турско-српске сарадње против Угарске уп. В. Трпковић, *о. с.,* 93—117.

[13] Константин Филозоф, *Биографија деспота Стефана Лазаревића,* изд. В. Јагић, Гласник СУД 42 (1875), 266—267 и превод Л. Мирковића, изд. СКЗ, Београд 1936, 64—66.

[14] Константин Филозоф, *о. с.,* изд. В. Јагића, 284; М. Динић, *Писмо угарског краља Жигмунда бургундском војводи Филипу,* Зборник Матице Српске за друштвене науке 13—14 (1956), 93—98; уп. Ј. Калић-Мијушковић, *Београд у средњем веку,* Београд 1967, 83—84.

[15] Ј. Радонић, *Споразум у Тати,* 148.

Када је децембра 1408. године краљ Жигмунд основао Змајев ред, на првом месту се међу одликованима нашао Стефан Лазаревић, остављајући иза себе најмоћнију угарску властелу.[16]

Године 1411. била је, према ономе што се сада зна, најзначајнија етапа у стварању огромних деспотских имања на тлу Угарске. Остављајући овом приликом по страни садржину и ток преговора између краља Жигмунда и деспота Стефана, вођених током лета у Будиму те године,[17] може се утврдити да је српски владар тада добио пространа добра у сатмарској жупанији, са великим приходима од тамошњих рудника и правом ковања новца у сатмарској жупанији, затим град Дебрецен и многа друга добра.[18] У даривањима 1411. године не помиње се палата у Будиму. То не би био изузетак, с обзиром да има и других имања за које се зна да их је деспот Стефан добио од угарског краља, али се за сада, без нових истраживања, не може тачно утврдити ни када их је добио ни на који начин.[19]

Српски извори мало знају о угарским имањима српских владара. И кад их помињу, далеко су од прецизности која би могла допринети решавању постављеног питања. Најопширнији је Константин Филозоф, који је само укратко изнео деспотову политику према Угарској, на једном месту, у својој познатој биографији Стефана Лазаревића. Пошто је саопштио да је деспот „учинио истиниту љубав са западнима (Угрима)", он наводи да је деспот ишао у Будим угарскоме краљу, да је учествовао на саборима у Будиму и додаје да „многе дарове од угарских краљева доби, тврде градове и села и остало". Деспот се по речима свога биографа никада није вратио са сабора у Угарској а да није добио градове и земље.[20] А одлазио је Стефан Лазаревић често на саборе угарског племства, у време живих међусобних веза и сваке године.[21] То потврђују и други извори. Вероватно је да је 1408. године био у Угарској, а поуздано се зна да је био у Будиму 1411. године, затим у пролеће 1412. године.[22] Године 1413. очекивали су га у Бечу представници угарског краља,[23] а постоји податак да је 1414. године пратио краља Жигмунда на сабор у Констанцу.[24] Током лета 1424. године боравио је опет у угарској престоници,[25] да би 1426. године водио важне преговоре са краљем Жигмундом у Тати.[26] Разноврсни су и многобројни подаци о политици деспота Стефана према Угарској. Његова имања у тој земљи и честе посете угарском двору само су видљиви елементи те политике. Без жеље да се она овом приликом дубље разматра, треба истаћи да је лично присуство деспотово у Будиму било неопходно за читав низ међусобних послова, уобичајених церемонија, разноврсних утаначења. Извори нису сачували све трагове његовог бављења у Будиму, али и овако сачувани, они пружају, чини се, довољно основа за закључак да су његове везе са угарским двором биле веома тесне, разноврсне и да су га често водиле у Будим, где је Жигмундов двор окупљао одану властелу. Добро обавештени Константин Михаиловић из Островице зна да је деспот Стефан одлазио у Будим кад год би краљ Жигмунд, по њега послао и дао му је дом у Будиму у којем је за краља Матије боравио острогонски архиепископ.[26a]

После смрти Стефана Лазаревића српско-угарски односи су доживели опасна искушења. Краљ Жигмунд је вршио притисак на новог српског владара да Угарској врати Мачву са Београдом да би га прихватио као наследника деспота Стефана у Србији. Није било речи о добрима у Угарској. Међутим, већ прихватањем Ђурђа Бранковића за наследника Стефана Лазаревића питање угарских имања је било решено.[27] Због сложености прилика у којима је преузимао власт у Србији, Ђурађ Бранковић се није одлучио на супротстављање краљу Жигмунду.[28] Нема никаквих савремених вести о преговорима између њега и угарског краља о предаји Београда у замену за уживање добара у Угарској. Та се вест јавља код познијих мађарских писаца и треба је ставити у друге политичке оквире.[29]

Пошто је Ђурађ Бранковић палату у Будиму изгубио већ 1440. године, то се овом приликом поставља само питање његових имања у Угарској до тог времена. Углавном је забележено шта је он у целини имао, не и тачно како је он до тих добара и права дошао. По старијој литератури је превладало мишљење да је он многа добра наследио од деспота Стефана, док је неке и сам добио у разним приликама.[30] Неопходна су даља истраживања о судбини сваког појединог добра или града, пошто се стање на тим имањима у више махова мењало.[31]

---

[16] G. Fejer, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis* X/4, Budae 1841, 687. После деспота Стефана набрајају се Херман и Фридрих Цељски, палатин Никола Горјански и други.

[17] *Deutsche Reichstagsakten* VII, Gotha 1885, 125—128; регест у L. Thallóczy — A. Áldásy, *o. c.*, 52; J. Радонић, *Споразум у Тати*, 150; 156—157.

[18] L. Thallóczy — A. Áldásy, *o. c.*, 54—55; *Codex Zichy* VI, 146—148; L. Thallóczy, *Bruchstücke aus der Geschichte der nordwestlichen Balkanländer*, Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina III (1895), 325; K. Јиречек — J. Радонић, *Историја Срба* II, 356—357, где је J. Радонић знатно допунио текст K. Јиречека.

[19] Имао је деспот Стефан велика добра и у торонталској жупанији и то пре 1417. године. Краљ Жигмунд је из Ахена писао, 29. III 1414. године, деспоту Стефану и властима торонталске жупаније захтевајући да се казне виновници насиља у тој области: F. Pesty — T. Ortvay, *Oklevelek Temesvármegye és Temesvárváros történetéhez*, Pozsony 1896, 478—9. Затим се 3. III 1417. године помиње у Арачи Брајан, поджупан торонталске жупаније: F. Pesty — T. Ortvay, *o. c.*, 531. Арача се помиње као oppidum у XV веку: D. Csánki, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak koraban* II, Budapest 1894, 125; уп. и L. Thallóczy, *Bruchstücke*, 334.

[20] Константин Филозоф, *o. c.*, изд. В. Јагића, 311; превод Л. Мирковића, 108.

[21] Ib.

[22] Године 1408. је успостављен Змајев ред: уп. нап. 16. У Будиму се деспот помиње 1411. године: *Deutsche Reichstagsakten* VII, 125—128; L. Thallóczy — A. Áldásy, *o. c.*, 52; 54—55. Током 1412. године боравио је опет у Будиму: F. Pesty — T. Ortvay, *o. c.*, 471; L. Thallóczy, *Herzeg Hervoja und sein Wappen*, Wiss. Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina II (1894), 112—113; K. Јиречек, *Историја* I, 343.

[23] A. Ipolyi — I. Nagy — D. Véghely, *Hazai okmánytár* VII, Budapest 1880, 445.

[24] Константин Филозоф, изд. В. Јагића, 311.

[25] L. Thallóczy — A. Áldásy, *o. c.*, 71; E. Windecke, *Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Kaiser Sigmunds*, ed. W. Altmann, Berlin, 1893, 177; J. Радонић, *Споразум у Тати*, 165; 173.

[26] G. Fejer, *Codex diplomaticus* X/6, 809—813.

[26a] K. Михаиловић из Островице, Јаничарске успомене, Споменик САН CVII, 1959, 23.

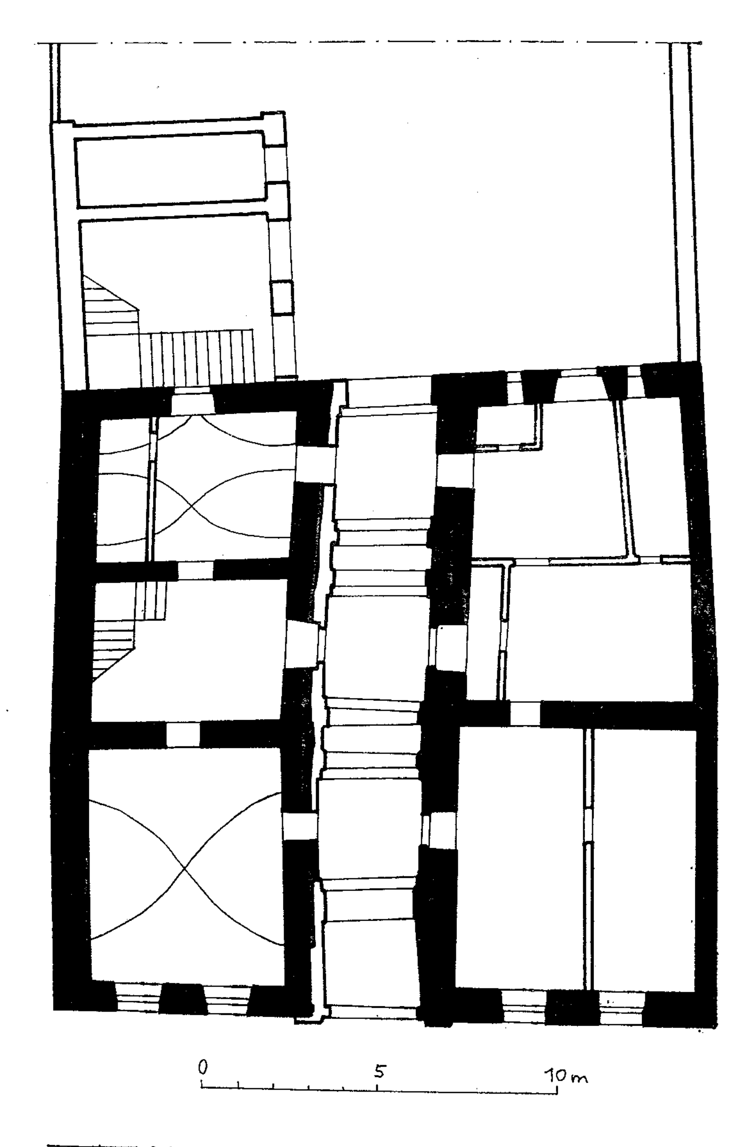
[27] 27 G. Fejer, *l. c.;* J. Радонић, *Споразум у Тати*, 179—181; 192; L. Thallóczy — A. Áldásy, *o. c.*, 74—76. Сумње у веродостојност уговора у Тати изражава J. Радонић, *Споразум у Тати*, 214 sq., а о титули деспота у том документу: Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 187—188.

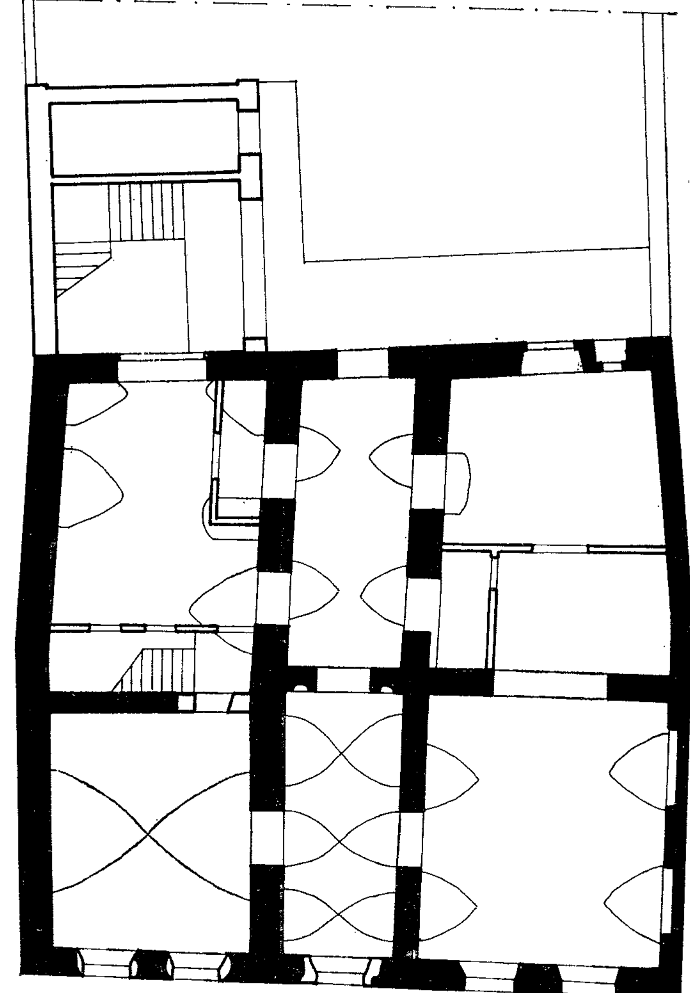
[28] J. Калић-Мијушковић, *Београд у средњем веку*, 102—103.

[29] Анализу тих познијих вести мађарских писаца извршио је F. Pesty, *Brankovics György rácz despota birtokviszonyai Magyarországban*, 12—19.

[30] F. Pesty, *Brankovics György rácz despota birtokviszonyai Magyarországban*, 15—54; L. Thallóczy, *Bruchstücke*, 334, који само преноси исходе Пештија. M. Dimitrijevits, *Деспот Ђурађ*, 38.

[31] Нарочито у време супарништва између породица Бранковића и Хуњадија дошло је до промена у својини неких добара. Уп. преговоре између двеју породица 1451. године: J. Teleki, *Hunyadiak kora Magyarországon* X, 1852, 305—306; G. Fejer, *Genus, incunabula et virtus Joannis Corvini de Hunyad*, Budae 1844, 149—157; уп. Ч. Мијатовић, *Деспот Ђурађ* II, 176.





3. Основа приземља и спрата зграде у Országház улици бр. 9

Ђурађ Бранковић је такође одлазио на угарс двор, изгледа ређе до пада Србије под турску вла 1439. године.[32] Краљ Жигмунд је у разним прилика штитио његове интересе на имањима у Угарској; краљ Албрехт му је даровао нова добра.[34] Међути убрзо се српски владар, после Албрехтове смрт уплео у борбе против новог краља Угарске, па је ти довео у питање добар део својих имања у тој земљ

Из читавог тог раздобља, од смрти деспота Сте фана Лазаревића 1427. године до догађаја 1440. године, нема података о судбини будимске палате Ђурђ Бранковића. Иако се не може искључити могућно да је ту палату он сам добио неком приликом, изглед вероватније да у Стефану Лазаревићу треба видет првог корисника те драгоцене палате. На то упућуј у првом реду, ток угарско-српских односа почетко XV века. Они су тада били знатно приснији не у време Стефановог наследника до 1439. године. Пр томе ваља имати у виду да су прве године XV век по свој прилици, време кад је та палата почела д се гради.

ИТАЛИЈАНСКА УЛИЦА У БУДИМУ

Деспотова палата налазила се у Будиму у Итали јанској улици (vicus Italicorum, platea Italicorum) Краљ Владислав у повељи којом је дарује Симон Розгоњију и његовој браћи изричито наводи „quan dam domum magnum lapideum in hac civitate nostr Budensi, in vico Italicorum, a parte orientali habitam a latere septentrionali seu superiori scilicet a part fori sabbati domum seu fundum curie Ladislai de Scepus, a meridionali vero domum Wolfgangi civis Budensis immediate habentem, que illustri Georgi despoti Rascie prefuisse . . . ".[35]

Пре но што се пређе на ближе одређивање поло жаја те зграде, потребно је да се укаже на поједин фазе изградње Будима, нарочито оног дела где се на лазила Италијанска улица.

Будим је настао у XIII веку, постепеним пресе љавањем житеља разорене Пеште; они су посл монголске најезде, 1241. године, потражили уточишт на оближњем брду, на десној обали Дунава, у увер њу да ће оно, једном утврђено, бити безбеднији заклон у случају новог налета Монгола. Поред зван чног назива Будим, називали су га сами житељ именом напуштеног насеља: Castrum Pestiense, No vum Castrum Pestiense и најзад Castrum novi montis Pestiensis. Поред претежно немачких оснивача Бу дима, почели су се насељавати и Мађари, и то махо из оближњих крајева. Изградња утврђења је одма почела, а већ 1260. године у изворима га називај „Castrum".[36] У следећем раздобљу су, поред краљев ске палате и првих цркава (црква св. Марије, црква св. Марије Магдалене, доминикански манастир), из

---

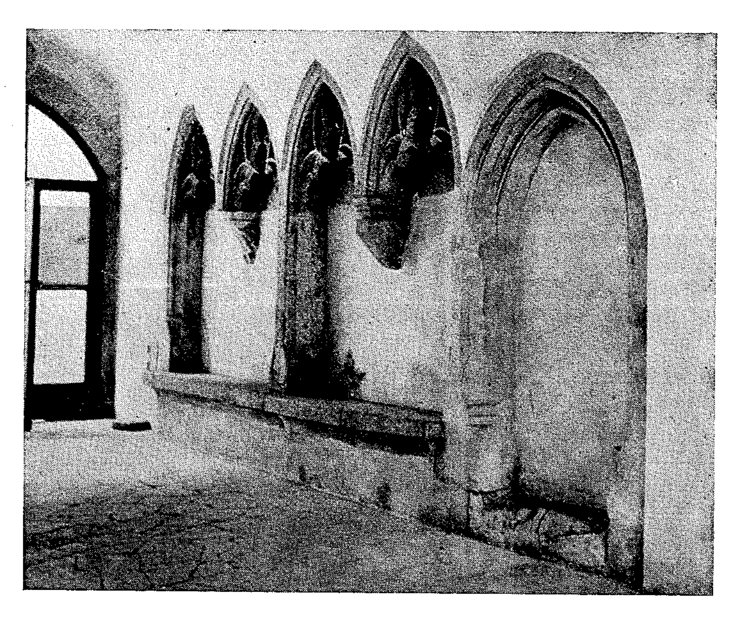
[32] Тако се, изгледа, деспот Ђурађ налазио у Угарско на пожунском сабору, марта 1435. године, када је кра Жигмунд спроводио војну организацију државе: J. Радо нић, *Западна Европа и балкански народи*, 77. У Будим је деспот Ђурађ био априла 1443. године: L. Thallóczy — A. Áldásy, *o. c.*, 142—143. Даља истраживања о полити Ђурђа Бранковића према Угарској захтевају широко по знавање угарских извора, пружиће обиље нових пода така.

[33] Документа су прикупљена у збирци L. Thallócz — A. Áldásy, *o. c.*, 82—110, поред осталог.

[34] Деспот Ђурађ је од краља Албрехта добио зама Вилагош, 1. августа 1439. године, за време опсаде Смед рева: G. Fejer, *Codex diplomaticus* XI, 293—296; за тачн датум издавања повеље уп. И. Божић, *Две белешке Филипу де Диверсису*, Зборник Филозофског факулте XI—1 (1970), 324, нап. 66.

[35] L. Thallóczy — A. Áldásy, *o. c.*, 376.

[36] A. Kubinyi, *Buda város pecsethasználatának kial kulása*, Tanulmányok Budapest Múltjából XIV (1961), 13 нап. 204.



4. Нише у улазном ходнику зграде у Országház улици бр. 9

грађене многе друге зграде, па су и улице поплочаване.[37]

Будимски град је јасно подељен на два дела: краљевску палату, у јужном делу, и градско насеље које је заузимало читав остали простор пространог будимског брда (уп. план града). Италијанска улица се налазила у градском насељу и припадала је познијој етапи градње. Она је, према најновијим истраживањима, отворена тек средином XIV века и отада је стално изграђивана до прве половине XV века.[38]

Средњовековна platea Italicorum је главна, средишња улица Будима. Дуго се мислило да је то стара Mindszenti улица односно средњовековна Platea Omnium Sanctorum, тј. данашња Uri-utca (Господска улица). То се схватање провлачи кроз читаву старију научну литературу.[39] Тек у новије време, после веома опсежних и темељних археолошких истраживања, утврђено је да је стара platea Italicorum, у ствари, део данашње Országház-улице (Скупштинске улице).[40] Она се налазила у мађарском делу града, веома дуго одвојеном од градске четврти у којој су живели многобројни немачки становници града.[41] Чести сукоби око јурисдикције двеју парохијских цркава, једне, коју су изградили немачки досељеници (црква св. Марије), и друге, која се налазила у северном делу града, претежно настањеном Мађарима (црква св. Марије Магдалене), само су својеврстан израз нетрпељивости тих двеју скупина житеља.[42]

Италијанска улица се пружала у правцу север — југ. Она се само делимично поклапа са данашњом Országház улицом (Скупштинском улицом). Наиме, један део данашње Országház улице, и то онај који се пружа према Тргу Св. тројства (Szentháromság tér), звао се Nagy utca (Велика улица).[43] Други део данашње Országház улице, њен завршетак на северној страни од данашње Kard улице (улица Сабље), која се у средњем веку звала Tej-utca, тј. Млечна улица, припадао је Суботњем тргу (Szombat-piac). Другим речима, само је средишњи део данашње Országház улице (Скупштинска улица) у XV веку називан улицом Италијана.[44]

Италијанска улица (улица Италијана) је у средњем веку имала мање попречних улица него што их данас има Országház улица (Скупштинска улица). Тако, нису постојали Fortuna-köz, на источној страни, као ни Darda улица (улица Копља), на другој страни. Уместо тога постојала је тзв. Kis-utca (Мала улица), која је водила према улици Кујунџија (Ötvös-utca), односно према доминиканском манастиру. Данас нема те улице.[45]

Поједини аутори су сматрали да се Италијанска улица пружала на југ до Трга св. Ђорђа (данас Disz tér) и да је, према томе, обухватала данашњу Tarnok улицу, што је у последње време уверљиво оспорено.[46]

Та важна улица (Италијанска) излазила је својим северним крајем на велики градски трг, који се у облику пространог отвореног простора налазио поред цркве св. Марије Магдалене. У средњем веку је тај трг био познат под именом Locus fori sabbati или Szombathely, односно Szombat-piac. Развио се уз истоимену капију (Porta sabbati, Szombat-kapu), која је повезивала град с најважнијом саобраћајницом што је додиривала Будим, а пружала се дуж Дунава и чинила окосницу промета Угарске.[47] Тај трг је био важно средиште привредног живота за становнике Будима, стециште робе најразноврснијег порекла. Широки простор тог средњовековног трга подељен је данас на два дела. То су данашњи Kapisztrán-tér и Bécsi-kapu tér.[48]

Италијанска улица се налазила на подручју парохије св. Марије Магдалене, која је сматрана угарском црквом. Занимљиво је да се њена надлежност простирала и на будимско подграђе, које се развило на северним падинама будимског брда, са спољне стране Szombat-kapu (дан. Bécsi-kapu), а то је било словенско насеље.[49] У XV веку се међу паросима ове цркве помињу београдски епископи.[50]

Италијанска улица је добила име по Италијанима, махом трговцима и занатлијама, који су развили живу делатност у Угарској и Будиму од времена владавине анжујске династије. Међу њима је било највише Фирентинаца, који су, нарочито од друге половине XIV века, били редовно присутни у Угарској. Фирентинци су оставили многобројне трагове у животу земље и њене престонице.[51]

У средњовековном Будиму је било и других улица које су добиле име по етничкој припадности већине становника. Тако је позната, на пример, Јеврејска улица, затим Француска улица.[52]

---

[37] L. Gerevich, *Budapest története* I, Budapest 1973, 375.

[38] E. Lócsy, *Középkori telekviszonyok a budai várnegyben* I, Budapest Régiségei XXI (1964), 205.

[39] Одјеци тога схватања забележени су и у збирци L. Thallóczy — A. Aldásy, *o. c.*, 374.

[40] V. Pataki, *A budai vár középkori helyrajza*, Budapest Régiségei XV (1950), 261—263.

[41] Уп. план Будима.

[42] A. Kubinyi, *Topographic Growth of Buda up to 1541*, Nouvelles Etudes Historiques, Budapest 1965, 141; 146—147.

[43] V. Pataki, *A budai vár középkori helyrajza*, Budapest Régiségei XV (1950), 261.

[44] Ib.

[45] Ib. Уп. план Будима са данашњим називима улица.

[46] *Budapest müemlékei* I, Budapest 1955, 387; L. Gerö, *Gotische Bürgerhäuser in Buda*, Budapest 1966, план I; A. Kubinyi, *Budapest története* II, Budapest 1973, 24—25, одбацује ту могућност.

[47] У једном документу сачуван је податак „... in vico Zombathhel in fine videlicet platee Italicorum": A. Gardonyi, *Buda középkori helyrajza*, Tanulmányok Budapest Múltjából IV (1936), 73.

[48] A. Kubinyi, *Budapest története* II, 17.

[49] A. Kubinyi, *Topographic Growth of Buda*, 140—141.

[50] J. Калић, *Средњовековни печати Београда*, Годишњак града Београда XX (1973), 30—31. За преглед литературе о цркви св. Марије Магдалене уп. Budapest müemlékei I, 365—381.

[51] E. Mályusz, *Az izmaelita pénzverőjegyek kérdéséhez*, Budapest Régiségei XVIII (1958), 301—311; италијански начин градње кућа: L. Gerevich, *Gótikus hazak Budán*, Budapest Régiségei XV (1950), 148—149; I. Czagány, *A budavári Uri-utca 31 sz. gótikus palota tudomanyos vizsgálata és rekonstrukciós helyreallitása*, Budapest Régiségei XIX (1959), 373—402; A. Kubinyi, *Budapest története* II, 48.

[52] A. Gardonyi, *Buda középkori helyrajza*, Tanulmányok Budapest Múltjából IV (1936), 77; L. Gerö, *Gotische Bürgerhäuser in Buda*, 23.

ПОЛОЖАЈ ДЕСПОТОВЕ ПАЛАТЕ

Деспотова палата се може ближе лоцирати само упоређивањем података из повеље краља Владислава из 1440. године и најновијих резултата археолошких истраживања у склопу проучавања топографије средњовековног Будима. Пошто су систематска археолошка испитивања Будима вршена тек после другог светског рата, после тешких разарања која је град доживео у завршним борбама, старија научна литература није могла ближе одредити положај многих значајних средњовековних грађевина, а још мање открити њихове остатке и утврдити какав им је могао бити првобитни изглед. Средњовековни Будим је у правом смислу речи откривен последњих деценија. Многи подаци, сачувани у историјским изворима, оживели су последњих година и нашли потврду у материјалним остацима прошлости.

Описујући палату деспота Ђурђа Бранковића, угарски краљ је навео да се она налазила у Италијанској улици, и то на њеној источној страни. То је данашња непарна страна Országház улице (Скупштинске улице). С те стране су откривени остаци средњовековних зграда, на простору између данашњег Фортуна пролаза (Fortuna-köz) и улице Kard, у средњем веку познате под именом Теј улица (Млечна улица).[53] Читав тај простор је до појединости археолошки испитан. Податак из наведене повеље краља Владислава, да је деспот имао *камену* кућу, потврђен је археолошким налазима. На означеном простору налазиле су се искључиво камене зграде, од којих је неколико недвосмислено имало размере правих палата. Посебно се E. Lócsy бавила испитивањем зграда у данашњој Országház улици. Она је подвргла темељној анализи све грађевине на обема странама те улице, поредећи непрекидно добијене исходе са подацима који постоје о другим сличним објектима у Будиму. Њена запажања на том пољу умногоме су допринела бољем упознавању ове улице и начина градње кућа у Будиму уопште.[54]

На источној страни Италијанске улице, на простору између данашњег Fortuna пролаза и данашње Kard улице, налази се осам зграда. То су куће које данас носе бројеве 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17 и 19. Међу њима у једној треба препознати стару палату српских деспота. Зграда која данас носи број 19 не долази у обзир због тога што се налази на углу Országház улице (средњовековна Италијанска улица) и Kard улице (средњовековна Теј улица), па не може имати суседе о којима говори краљ Владислав у својој повељи из 1440. године.

Од преосталих седам кућа које се данас налазе на означеном простору, могућно је искључити још неке из даљег разматрања. Наиме, на месту кућа које данас носе бројеве 5 и 17 у средњем веку су се налазиле по две куће, што значи да ниједна није могла имати размере палате о којој је реч.[55] Затим, на месту зграде која данас носи број 15 нису пронађени средњовековни остаци, што чини мање вероватним претпоставку да ту треба тражити деспотову палату.[56]

На основу изложеног може се закључити да остају зграде које данас носе бројеве 7, 9, 11 и 13 у Országház улици, као објекти који крију деспотову палату у Будиму. Досад једини покушај убицирања деспотове палате извршио је 1950. године V. Pataki, који је претпоставио да би то могла бити зграда са бројем 7. Његова је убикација умногоме зависила од

[53] Budapest müemlékei I, 385.

[54] Поред низа радова које је објавила указујемо посебно на студију под насловом *„Középkori telekviszonyok a budai várnegyben I"*, Budapest Régiségei XXI (1964), 191—204.

[55] Budapest müemlékei I, 390; 403.

[56] Budapest müemlékei I, 402.

схватања да се на тлу данашње зграде под бројем налазила капела св. Михаила, што значи да би искључивало Сепеши Ласла, односно његове нас- нике као власнике тог плаца, тј. куће, како би то речима повеље краља Владислава морало да бу- ако претпоставимо да је зграда под бројем 9 би деспотова палата. Међутим, поменута капела на то месту није постојала, па нема ни наведеног огра- чења за слободније лоцирање деспотове палате.[57]

На простору који данас заузимају зграде са бр- јевима 7, 9, 11 и 13 налазиле су се и у средњем ве- велике грађевине. За кућу број 7 се зна да је сачува- више остатака из тог доба. Из XV века потиче јед- соба са крстастим сводом и дуги засведени улаз- ходник са нишама које се датирају у XIV век.[58] Н- месту данашње куће број 11 налазила се средњо- ковна стамбена зграда, од које су у дворишту сач- вани средњовековни лукови са ходником. Страда- је за време опсаде Будима 1686. године.[59] И кућа ко- данас носи број 13 има остатака средњовековне арх- тектуре. Истиче се нарочито соба у готичком стилу н- првом спрату, једна од најлепших у Будиму.[60]

Иако је за сада тешко са сигурношћу издвоји- деспотову палату међу зградама са бројевима 7, 9, 1- и 13, чини се да неки историјски подаци ипак омо- ћују да се изрекну основане претпоставке у то- правцу. Деспотова палата је и после 1440. године пр- падала представницима највишег угарског племств- Породица Розгоњи, како смо већ истакли, улазила ј- у круг најближих сарадника краља Владислава. По- знато је да је капетан Београда, Ладислав Розгоњ- продавао своју палату у Будиму 1482. године. Реч ј- очигледно о бившој деспотовој палати. Нови купа- је, опет, био веома утицајна личност свога доба - острогонски надбискуп Тома Бакач, секретар краљ- Матије Корвина. Забележена је и купопродајна цен- зграде, прилагођена, изгледа, угледу и утицају купц- Био је то износ од 550 форинти.[61] Годину дана касни- је, 1483. године, Тома Бакач је проширио своју кућ- куповином задњег дела зграде, који је до тада пр- падао цистерцитском манастиру из Петроварадин- Представници опата Петра закључили су о томе у Будиму купопродајни уговор пред градским власти- ма. При томе су навели да продају задњи део куће коју је тај манастир имао у Будиму у улици св Павла, у суседству куће Томе Бакача. Ниску продај- цену — свега 232 форинте — образложили су продав- ци услугама које им је Тома Бакач чинио код краља и у другим приликама, као и услугама које опатиј- од њега и убудуће очекује.[62] Ако је петроварадинск- манастир само за задњи део своје зграде добио 23- форинте, и то сматрао далеко нижом ценом од ствар- не вредности објекта, онда је само годину дан- раније Ладислав Розгоњи продао своју палату далеко испод цене. Разлози таквим односима могу се само наслућивати.

Изложене вести показују да се земљиште, на коме је Тома Бакач, односно српски деспот, имао своју палату у дворишном делу наслањало на зем- љиште, тј. кућу која је припадала цистерцитском ма-

[57] V. Pataki, *A budai vár középkori helyrajza*, Buda- pest Régiségei XV (1950), 261; овом приликом изражава- захвалност колеги др A. Kubinyi-jу на љубазно датом обавештењу о непостојању капеле св. Михаила на мест- данашње зграде број 11 у Országház улици.

[58] Budapest müemlékei I, 393.

[59] Budapest müemlékei I, 400—401 и сл. 84.

[60] Budapest müemlékei I, 136; L. Gerevich, *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*, Budapest 1971, 89 и та- LXVII/173.

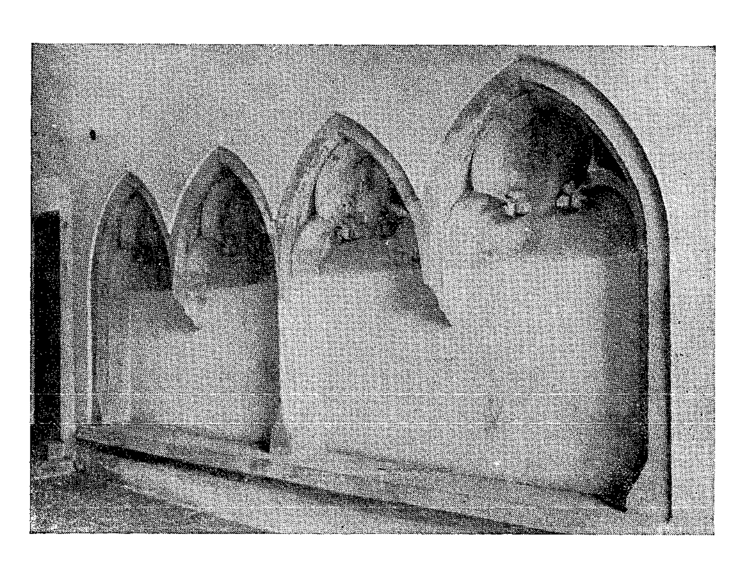
[61] V. Fraknói, *Bakocs Tamás prímás birtokszerzemé- nyei*, Századok 1888, 123. За личност Ладислава Розгоњија и његово службовање у Београду уп. J. Калић-Мијушко- вић, *Београд у средњем веку*, 437.

[62] J. Podhradczky, *Adatok Bakocs Tamás esztergomi érsek életéből*, Magyar Akadémiai Értesitö 1855, 553—55-

настиру у Петроварадину.[63] Та кућа петроварадинских монаха излазила је на улицу св. Павла.

Управо тај податак о суседству куће Томе Бакача и оне коју су имали петроварадински цистерцити указује и на положај старе деспотове палате. Улица св. Павла (данас Fortuna-utca) паралелна је са Италијанском улицом и то не у целој дужини данашње Országház улице (старе Италијанске улице). Улица св. Павла настављала се у Ötvös улицу (Кујунџијску улицу), што значи да се деспотска палата, односно палата Томе Бакача, могла налазити само на оном делу данашње Országház улице којој одговарају земљишта, односно зграде које су излазиле на улицу св. Павла. При томе, изгледа да отпада и кућа која данас носи број 7 у Országház улици (Италијанска улица).[64]

Преостају још три зграде којима је теже открити првобитне власнике. Према ономе што се данас зна на основу објављених исхода археолошких испитивања, изгледа да у згради под бројем 9 вероватно треба тражити деспотску палату. Досад најпотпунији преглед археолошких налаза показује да се на том месту налазила велика камена палата, која је по величини одговарала већини дворова угарске властеле у Будиму. За друге две куће се само наводи да су биле стамбене зграде у средњем веку.[65] Уз то, палата



5. Нише у улазном ходнику зграде у Országház улици бр. 9

која се налази на месту зграде под бројем 9, према откривеним остацима, била је раскошно грађена, богато украшена, што би најбоље одговарало угледу њених власника (српски деспот, породица Розгоњи, Тома Бакач). Изгледа да подаци о потоњим власницима зграда под бројем 13, 15 и 17, такође говоре у прилог предложене убикације. Наиме, они искључују зграду под бројем 13 као деспотову палату, односно палату Томе Бакача.[66]

ИЗГЛЕД ДЕСПОТОВЕ ПАЛАТЕ

Угарски писац Бонфиније забележио је податак о деспотовој палати. По њему, Ђурађ Бранковић је, поред осталог, имао у Будиму „magnificas aedes".[67] У Италијанској улици налазила су се простране земљишта за грађњу дворова.[68] Поменута зграда у данашњој Országház улици број 9 припадала је тзв. будимском типу зграда, само је била нешто већих размера, како је то било уобичајено у круговима угарске властеле. То је била, колико се сада зна, једноспратна грађевина, чије се средњовековно језгро сачувало до данас.[69]

Већ крајем XIV века постојала је на том месту палата.[70] Зидана је у камену са фасадом широком око 18 m и главним просторијама окренутим према Италијанској улици.[71] У средишњем делу зграде налазила се широка улазна капија са засведеним дугим ходником који се пружао према дворишном делу зграде. Зграде угарске властеле, попут ове деспотове, разликовале су се од обичних кућа и по величини улазних капија и ходника.[72] Са леве и десне стране од улаза налазило се по једно крило грађевине. Остаци сводова пронађени су у собама јужно од улаза.[73]

На првом спрату најважнија просторија је била трпезарија, pallacium depictum, просторија какву налазимо и у оближњој палати Горјанских у исто време.[74] То је највећа соба у коју је светлост продирала кроз широке троделне прозоре, чији су остаци такође пронађени.[75] Трпезарија је, изгледа, била покривена равном таваницом, на шта указују остаци средњовековног малтера.[76]

Собе су грејане каминима. Подробан опис зграде Горјанских у истој улици, састављен приликом поделе зграде, умногоме доприноси бољем упознавању распореда у палатама из тога времена.[77]

Посебну лепоту пружале су деспотовој палати нише које су се налазиле на обема странама широког улазног ходника. Оне се сусрећу и у другим кућама угарске властеле и богатих грађана у Будиму. Представљају својеврсност будимске позне готике.[78] После другог светског рата, у току обимних археолошких истраживања разорених кућа, откривено је на десетине сличних ниша. Изазвале су дугу и до данас незавршену научну расправу око могуће намене, коју су могле имати у животу тих зграда и људи у њима настањених. Изречене су тим поводом разне претпоставке. Помишљало се да би то могла бити места на којима је послуга обављала своје дужности, затим да су то места на којима су стајали ноћни чувари или уопште да су ту чувари пречили пут незванима. Чуло се и мишљење да су нише коришћене приликом истовара робе, посебно приликом точења вина. Најзад, ту је и претпоставка да су грађене из репрезентативних разлога и да су својом

---

[63] За сада није познато када су петроварадински монаси дошли у посед поменуте куће у улици св. Павла, пре 1482. године.

[64] Уп. A. Kubinyi, *Budapest története* II, 24—25.

[65] Budapest müemlékei I, 396—397.

[66] V. Pataki, *Budapest Régiségei* XV (1950), сл. 8.

[67] M. A. Bonfinius, *Rerum Hungaricarum Decades* III, l. 3, Lipsiae 1771, 410.

[68] E. Lócsy, *Középkori telekviszonyok a budai várnegyben* I, 205.

[69] О тзв. „будимском типу" куће уп. L. Gerevich, *Budapest története* I, 394—398; исти, *The Art of Buda*, 50—56.

[70] L. Gerevich, *The Art of Buda*, 77, ставља зграду број 9 у Országház улици у анжујски период грађње Будима.

[71] E. Lócsy, *Középkori telekviszonyok a budai várnegyben* I, 205, наводи да су куће у Будиму обично имале фасаде од 13—15 m, док L. Gerevich, *The Art of Buda*, 50, каже да су плацеви будимских кућа имали 18—20 m ширине према улици.

[72] E. Lócsy, *Középkori telekviszonyok a budai várnegyben* I, 205.

[73] L. Gerö, *Gotische Bürgerhäuser*, 44.

[74] L. Gerevich, *Gótikus házak Budán*, Budapest Régiségei XV (1950), 233—234.

[75] Budapest müemlékei I, 397 и сл. 331.

[76] L. Gerevich, *Gótikus házak Budán*, 210; L. Gerö, *Gotische Bürgerhäuser*, 44.

[77] Magyar Országos Levéltár (Државни архив Мађарске у Будимпешти), Dl 9937.

[78] L. Gerö, *Gotische Bürgerhäuser*, 32, истиче да су нише које постоје с леве стране од улаза у Országház улици број 9 међу најсложенијим у Будиму, најбогатије, и ставља их у касније време грађње.

лепотом доприносиле угледу и престижу власника.[79]

Највише је лепих готичких ниша изграђено у Жигмундово време (1387—1437).[80] У палати у Országház улици број 9 налазе се, са десне стране од улаза, двоструке нише са луковима у облику детелине. Украси који их прате указују на узоре са краљевске палате у Будиму.[81] Са леве стране улазног ходника налазе се двоструке нише, које по својој уметничкој вредности и богатству спадају међу најлепше у Будиму уопште.[82]

[79] I. Czagány, *A budavári gótika építeszeti tipológiája* I, Budapest Régiségei XX (1963), 85—105; A. Kubinyi, *Topographic Growth of Buda,* 146; L. Gerevich, *Gótikus házak Budán,* Budapest Régiségei XV (1950), 234; Budapest müemlékei I, 141; L. Gerö, *Gotische Bürgerhäuser,* 33—35.

[80] L. Gerevich, *Gótikus házak Budán,* Budapest Régiségei XV (1950), 234.

[81] L. Gerevich, *Budapest története* II, 262.

[82] Budapest müemlékei I, 139, скица 86.

У дворишном делу зграде обично су се налази просторије намењене послузи, разне помоћне одаје као и штала за коње. Иако посебних података о тим помоћним просторијама у деспотовој палати нема, ван сваке је сумње да их је и она имала. Краљ Жигмунд је, у једном документу из 1437. године, навео да у 200 кућа у Будиму има у шталама места за 183 коња.[83] Живот се без њих није могао ни замислити.

Данас је зграда у Országház улици број 9, као и околне куће, заштићена као културно-историјски споменик, обновљена и реконструисана. Ако је наша убикација деспотове палате тачна, деспоти су у Будиму имали једну од најлепших зграда. То би одговарало њиховом положају у угарском друштву.

[83] F. Palacky, *Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Hussitenkrieges* II, Prag 1873, 474.

Der Serbische Despotenpalast in Buda

Jovanka Kalić

Der ungarische König Vladislav liess durch eine besondere Urkunde, ausgestellt am 28. Oktober 1440, den grossen Palast, den der serbische Despot Georg Branković in Buda besass, enteignen. Als Begründung dafür wird angeführt, dass sich der Despot der Machtübernahme durch den neuen König in Ungarn widersetzt habe. Eigentlich war Georg Branković in die Thronkämpfe nach dem Tode König Albrechts im Jahre 1439 verwickelt, hatte aber keinen Erfolg. Der neugewählte Herrscher, König Vladislav, erstickte den Widerstand seiner Gegner und konfiszierte ihre Besitzungen in Ungarn. Auf diese Weise büsste der serbische Despot seinen Palast in Buda ein.

Der Autor erörtert einige Grundfragen zu dem serbischen Despotenpalast in Buda: 1. Wer war sein erster Besitzer? 2. Wo befand sich der Palast und 3. Wie hat er ausgesehen?

Da keine direkten Angaben über den Zeitpunkt der Schenkung des Palastes an den serbischen Despoten vorliegen, gelangte der Verfasser auf Grund der Analyse der serbisch-ungarischen Beziehungen zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu dem Schluss, dass wahrscheinlich schon Stefan Lazarević diesen Palast zu einer Zeit, als engere Bindungen zum ungarischen Hof hergestellt wurden, von König Sigismund zum Geschenk erhalten hatte.

Laut der Urkunde König Vladislavs (vom 28. 10. 1440) stand der Despotenpalast in der Italienischen Strasse in Buda (vicus Italicorum, platea Italicorum), und zwar auf ihrer Ostseite. Das ist die heutige Országház Strasse (Parlamentsstrasse), die Seite mit den ungeraden Hausnummern. Die Analyse der vorhandenen Angaben liessen den Verfasser folgern, dass sich der Palast in der Országház Strasse Nummer 7, 9, 11 oder 13 befunden hat, wobei anzunehmen ist, dass es sich um das Haus Nr. 9 handelt.

Die Ausgrabungen, die nach dem zweiten Weltkrieg in Buda vorgenommen wurden, geben Anlass zu dem Schluss, dass der Despotenpalast zum Typ der sogenannten Buda-Häuser mit grossem Eingangstor, zwei Seitentrakten, gotischen Nischen im Flur, einem geräumigen Esszimmer im ersten Stock und mehreren Nebenobjekten im Hofraum gehörte. Es zählte zu den prächtigeren Bauten seiner Zeit, wobei sich besonders die gotischen Nischen, die bis heute im Flur erhalten sind, durch ihre Schönheit auszeichnen. Nach dem Krieg wurde das Gebäude nicht nur archäologisch erforscht, sondern auch rekonstruiert und unter Denkmalschutz gestellt.

Die Ausgrabungen haben die Angaben aus der Urkunde König Vladislavs vollkommen bestätigt. Es handelte sich um ein Steingebäude grösserer Abmessungen, wie das auch in der Urkunde verzeichnet ist. Der serbische Despot benutzte es bei seinen häufigen Aufenthalten am ungarischen Hof.

Quelques remarques sur l'icone de l'Apocalypse du maître du Kremlin à Moscou.

Yves Christe

Cette icone de la cathédrale de la Dormition est connue depuis quelques années seulement. „Découverte" et publiée par. M. Alpatov[1], elle se classa tout aussitôt parmi les monuments majeurs de l'art russe de la fin du XV[e] siècle (fig. 1). Ce n'est toutefois pas à ses qualités esthétiques, qui sont évidentes, ni à son importance pour l'histoire de la Renaissance russe que je voudrais consacrer ces quelques lignes. De par son iconographie, l'icone du Kremlin déborde en effet les limites habituelles de la peinture de tradition byzantine et se rattache à l'art occidental, aux illustrations et à la tradition médiévales des commentaires latins de l'Apocalypse. C'est à cet aspect là seulement que je voudrais m'attacher ici.

Disons d'emblée que cette icone nous livre le commentaire iconographique le plus savant et le plus complexe que l'art chrétien nous ait laissé sur la révélation de Patmos. En cela elle ne dépend pas seulement de la tradition grecque, et est exempte, comme l'a bien vu Alpatov, d'influences durériennes. Si l'on examine attentivement son illustration, on constate que par delà l'influence immédiate et ponctuelle des commentaires d'André ou d'Aréthas de Césarée, elle est soutendue par une réflexion exégétique propre à l'Occident, celle des commentaires latins issus, directement ou non, de l'oeuvre de Ticonius (IV[e]—XII[e] s.). Or cette icone date de la fin du XV[e] siècle et est l'oeuvre d'un peintre anonyme travaillant à Moscou!

Fig. 1. Moscou, cathédrale de la Dormition, icone de l'Apocalypse



Quelques mots tout d'abord de cette tradition ticonienne! Elle se constitue dès le début du V[e] siècle, par insertion dans la littérature patristique latine de citations ou d'extraits expurgés du commentaire sur l'Apocalypse, écrit vers 380, par un donatiste modéré d'Afrique du Nord, Ticonius. Son ouvrage est malheureusement perdu, mais dès le début du V[e] siècle il fut utilisé par Augustin, notamment dans *Civitas Dei* XX, et par Jérôme, dans sa recension antimillénariste du commentaire sur l'Apocalypse de Victorin de Pettau (+ vers 304). Au milieu du VI[e] siècle, indépendamment l'un de l'autre, Primase d'Hadrumète, Césaire d'Arles et Apringius de Beja incorporent à leur propre commentaire de larges extraits de Ticonius. Celui-ci leur fournit non seulement de la matière exégétique, mais encore l'ossature et l'orientation générale de l'interprétation. Il en est de même, après 700, du commentaire de Bède, et, à la fin du VIII[e] siècle, des commentaires conçus indépendamment l'un de l'autre de Beatus de Liebana et d'Ambrosius Autpertus. Le commentaire de Beatus, quelle que soit la célébrité de ses illustrations, restera comme une impasse de la tradition exégétique, alors que de Bède et d'Autpertus (qui lui-même dépend largement de Primase) dérivent le Pseudo-Alcuin et Aymon d'Auxerre qui, à son tour, marquera de son influence les commentaires de Remi d'Auxerre, de Bruno de Segni et d'Anselme de Laon, auteur par ailleurs de la Glose ordinaire[2]. Je ne crois pas utile de dresser ici la liste complète des commentaires sur l'Apocalypse écrits entre le VI[e] et le XII[e] siècle, de Primase et de Césaire d'Arles à Rupert de Deutz et Anselme de Havelberg, avant l'intervention d'exégètes plus historicisants, comme Joachim de Flore et surtout Alexandre le Minorite, sans oublier ce mys-

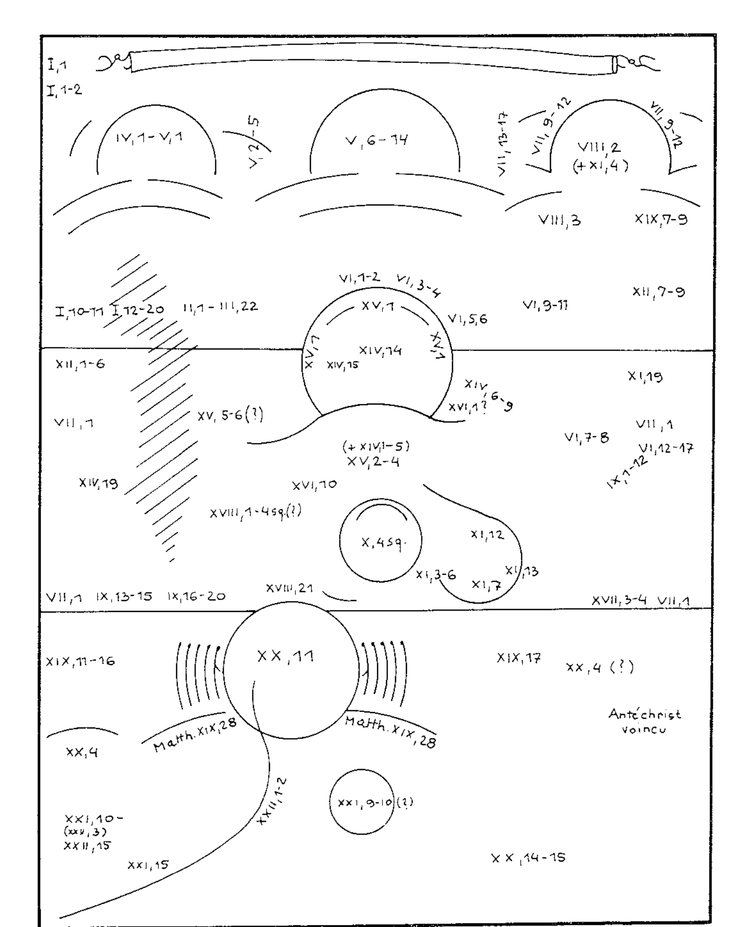
---

[1] M. V. Alpatov, *Pamiatnik drevnerusskoj živopisi konca XV veka: Ikona-Apokalipsis Uspenskogo sobora moskovskogo Kremlja,* Moscou, 1964. Version italienne: *Il maestro del Cremlino,* Milano, 1963. Je n'aborderai pas ici le problème de l'influence de cette icone sur les peintures murales de la Cathédrale de l'Annonciation au Kremlin de Moscou. En attendant la publication exhaustive de cet ensemble prestigieux, voir G. Sokolova, *Rospisi Blagoveščenskogo sobora,* Leningrad, 1969 (avec résumé en anglais). Le cycle judiciaire et apocalyptique de cette église palatine laisse apparaître des scènes apocalyptiques que n'a pas retenues le Maître du Kremlin (par exemple l'image du Christ moissonneur). L'examen de ces peintures, quand elles seront intégralement publiées, nou renseignera sur les sources iconographiques de l'icône de la Cathédrale de la Dormition.

[2] Sur la tradition des commentaires latins de l'Apocalypse, voir W. Kamlah, *Apokalypse und Geschichtstheologie,* Berlin, 1935 (rééd. Vaduz, 1965). Voir également mon article: *Trois images carolingiennes en forme de commentaire sur l'Apocalypse,* à paraitre dans Cahiers Archéologiques, t. XXV, Paris, 1976.

ig. 3. Le Christ
ntre les sept
nges aux
rompettes
Ap. VIII, 2)

térieux Berangaudus, qui tout en demeurant lié, comme Joachim, à la tradition ticonienne, en a modifié l'esprit dans une perspective historicisante qui fera son succès à l'époque gothique[3]. On retiendra néanmoins que tous, à des degrés divers et quelles que soient leurs divergences particulières, présentent une orientation exégétique commune où affleurent constamment le modèle ou l'influence ticonienne. La plus importante a trait à la compréhension générale de L'Apocalypse. Ce texte est d'abord considéré comme une révélation symbolique sur l'ensemble du temps de l'Eglise, et non pas seulement comme une simple vision de la fin des temps. L'Apocalypse recouvre donc allégoriquement l'ensemble des *tempora novissima, id est de adventu primo usque ad finem huius saeculi: Sic certe auctor huius revelationis totum ecclesiae tempus diversis figuris repetit enarrandum*[4]. Ceci dit, elle ne doit pas être lue d'un bout à l'autre de manière ininterrompue, ou discursive, comme un récit ou une prophétie historique. Sa structure littéraire est en effet tout autre; elle est de caractère récapitulatif, ce qui signifie qu'une même réalité peut être répétée plusieurs fois, sous diverses formes, symboles ou figures. *Aliter eadem dicturus recapitulat. Ac si quis unam rem diversis modis enarret, narrationes habebunt diversum tempus, non ipsa res quae uno in tempore gesta est*[5]. L'Apocalypse, dans sa compréhension ticonienne, est ainsi constituée d'une série complexe de visions répétitives, parfois superposables, centrées essentiellement sur le thème de l'instauration ou de l'accomplissement dans le Royaume de Dieu du Règne actuel du Christ et de l'Eglise. Pour une appréhension correcte de la révélation de Patmos, l'ordre du texte, en particulier notre



ig. 2. Icone de
Apocalypse:
chéma des
rincipales
éférences au
exte

[3] Voir W. Kamlah, *op. cit.*, n. 2, p. 91. On ne sait encore où situer ce commentateur, de toute manière postérieur au IX[e] siècle, peut-être du XII[e] siècle.

[4] Ambrosius Autpertus, éd. de Cologne, 1536, p. 96. Même interprétation chez Primase, *PL* 68, col. 813 C; Bède, *PL* 93 col. 142 D; Beatus, éd. Sanders, p. 264; Ps-Alcuin, *PL* 100, col. 1115 D; Aymon d'Auxerre, *PL* 117, col. 1002 D.

[5] Ps-Alcuin, *PL* 100, col. 1115 D, qui suit tout naturellement la tradition.

Fig. 4.
centra
supéri
de l'ic
l'Apoc

division actuelle en chapitres et versets, est donc un obstacle qu'il convient de dépasser en se référant constamment aux superpositions multiples de la vision récapitulative.

Or c'est cela qui a été tenté, et je le crois réussi, par le maître du Kremlin.

Je ne puis revenir ici sur l'analyse détaillée, sujet par sujet, donnée par M. Alpatov. Je renvoie donc le lecteur au chap. V de son livre. Néanmoins, afin de rendre plus clair mon propre essai d'interprétation, j'ai relevé sur le tableau suivant (fig. 2) les principales références scripturaires notées iconographiquement par le peintre de Moscou.

On s'aperçoit immédiatement que l'ordre discursif ou littéral est complètement rompu, que telle référence au texte en appelle une autre, par analogie ou par contraste. Les visions les plus solennelles sont elles-mêmes constituées de superpositions récapitulatives complexes.

L'icone est divisée en trois zones ou registres superposés. La distribution en est claire: 1⁰ Un premier registre triomphal dominé par trois théophanies sereines où la gloire du Christ dans son Règne inauguré préfigure l'accomplissement définitif du Royaume; 2⁰ Un second registre consacré au temps de l'Eglise, à une évocation des luttes et des souffrances de l'Eglise en quête de son accomplissement; 3⁰ Un troisième registre enfin, de caractère essentiellement parousiaque. Entre ces deux pôles de l'histoire du Salut: la Première et la Seconde Venue, les temps intermédiaires, le lieu même de l'histoire, restent flous. Aucune allusion n'est faite à un événement historique précis. Contrairement à ce qui se passe chez des commentateurs comme Joachim de Flore, Alexandre le Minorite ou Nicolas de Lyre, l'interprétation du maître du Kremlin est restée purement allégorique, a-historique et de ton triomphal. Les scènes d'épreuves sont régulièrement subordonnées à des apparitions divines intercalaires; elles sont traitées avec mesure et sérénité (voir par exemple la délivrance des quatre anges de l'Euphrate) et ce qui frappe au premier abord est avant tout l'exaltation de la puissance de Dieu.

Le registre supérieur est donc dominé par trois apparitions théophaniques, celle de l'Agneau occupant au centre la place d'honneur. Nous trouvons à gauche la vision de l'Anonyme (Ap. IV, 1—V, 4), avec l'adoration des Vieillards et Jean en larmes (Ap. V, 4) car nul n'est jugé digne de recevoir le Livre. Cette image prélude à l'apparition de l'Agneau qui est venu prendre place sur le trône aux quatre Vivants et qu'adorent les anges et les Vieillards (Ap. V, 6—14). Elle est elle-même suivie à droite par une autre apparition du Christ, trônant au milieu des Vivants, entouré d'élus vêtus de blanc et agitant des palmes (Ap. VII, 9—17), en présence de Jean et d'un Vieillard qui lui commente la scène (Ap. VII, 13—15). Ce qui surprend ici est le choix singulier d'Ap. VIII, 2 comme péricope référentielle pour cette vision du Christ intronisé, le pendant de la Vision de l'Anonyme. Le Christ est en effet entouré d'une couronne d'anges dont sept, 3 à gauche, 4 à droite, sonnent ou s'apprêtent à sonner de la trompette: „je vis ensuite les sept anges qui se tiennent devant Dieu; on leur remit sept trompettes"[6]. Ap. VIII, 2 est donc privilégié sur l'icone de Moscou, comme il l'est également dans la tradition ticonienne. Ce texte se situe en effet *au début* d'une nouvelle vision récapitulative (= Ap. VIII, 2—XI, 18), l'ouverture du sep-



[Fi]g. 4. Partie [cen]trale et [su]périeure droite [de] l'icone de [l'A]pocalypse



Fig. 5. Le Christ à la faucille entre les anges aux coupes (Ap. XIV, 14 et XV, 1)

tième sceau (Ap. VIII, 1) marquant la fin de la période précédente (= Ap. IV, 1—VIII, 1). Comme vision introductive du septénaire des trompettes, Ap. VIII, 2 est d'autant plus important qu'il introduisait le troisième et dernier Livre du commentaire de Ticonius et que cette articulation répétitive *ab incarnatione, ab origine* est régulièrement et fermement notée par l'ensemble de la tradition exégétique latine[7] contrairement à ce qui se passe chez André ou Aréthas de Césarée (Cf. *PG* 106, col. 285 D—287 A et col. 612 C—613 A) qui lient dans un contexte immédiatement pré-parousiaque l'ouverture du septième sceau à l'apparition des sept anges. Ce texte-charnière a d'ailleurs donné lieu, sur l'arc absidal de Saint-Michel in Affricisco de Ravenne (VI[e] siècle) et dans quelques manuscrits illustrés *(Bible de Roda,* Paris, BN lat. 4 (IV), fol 107 r, *Beatus de Berlin,* Berlin, Staatsbibl. Theol. lat. fol. 561, fol. 60r) à des images d'apparat comparables dans leur solennité à celle de l'icone du Kremlin[8].

La vision des sept anges autour du Christ appelle naturellement l'apparition de l'ange à l'encensoir, debout devant l'autel (Ap. VIII, 3—4), au-dessous de l'image théophanique. Mais comment comprendre que l'Epouse de l'Agneau, au-devant des tables préparées pour le festin de ses noces (Ap. XIX, 7—10), soit figurée assise en face de l'ange à l'encensoir, en une association visuelle qui évoque aussitôt un schéma d'Annonciation? Dans la tradition ticonienne, l'ange à l'encensoir est assimilé non pas à l'ange vengeur qui annonce le Jugement, mais au Christ incarné de la Première Venue; et l'Epouse de l'Agneau, à l'Eglise; Ap. VIII, 2 étant lui-même interprété comme une image du Christ intronisé au milieu de l'Eglise céleste (les sept anges aux trompettes), le regroupement pourrait paraître ingénieux et parfaitement logique. On remarquera pourtant que les noces ne sont pas encore célébrées, que l'Agneau est absent et que l'Eglise est encore dans l'attente de son accomplissement définitif dans le Royaume post-parousiaque. A cette image de l'Eglise „inachevée", il était donc possible d'associer les âmes des martyrs sous l'autel (Ap. VI, 9—11), puisqu'il leur est demandé d'attendre, „le temps que soient réunis au complet leurs compagnons de service" (fig. 3—4).

Sur l'icone du Kremlin, par opposition à ce qui se passe chez André ou Aréthas, il semble donc bien que cet ensemble triomphal n'est pas rejeté à la fin des temps, mais au contraire placé au même niveau que l'Adoration de l'Anonyme et de l'Agneau, au début du temps de l'Eglise, conformément à la tradition latine dérivée de Ticonius. C'est également en se référant à ce même courant exégétique, conforme ici à l'interprétation d'André et d'Aréthas, que l'on comprend le curieux emplacement réservé au combat de la milice céleste contre les démons (Ap. XII, 7 *sq.*). Cette scène est en effet dissociée de la vision de la Femme vêtue de Soleil (Ap. XII, 1—6) et installée au dessous du groupe de l'Epouse et de l'ange à l'encensoir, à l'angle inférieur droit du registre supérieur. Or ce combat, qui n'est pas celui de la fin des temps, se situe lui-aussi au début d'une nouvelle période récapitulative inaugurée par la vision de l'arche dans le ciel (Ap. XI, 19) et de la Femme en train d'enfanter (Ap. XII, 1—6). Il fait suite à l'instauration du Règne du Christ et de l'Eglise, et a donc lieu dans le ciel, immédiatement après l'intronisation de l'Agneau, au début du temps de l'Eglise.

Fig. 6. L'un des anges retenant les vents (Ap. VII, 1)



---

[6] Cette association n'a pas été relevée par Alpatov. Il s'y ajoute une autre, à ma connaissance unique dans l'histoire de ce thème. Le trône du Christ est en effet flanqué de deux chandeliers et de deux arbustes, allusion sans doute à Ap. XI, 4: „ce sont les deux oliviers et les deux flambeaux qui se tiennent devant le Maître de la terre", ce qui renvoie par ailleurs, dans le contexte présent, à Za. IV, 3—14 (6).

[7] Sur le dossier exégétique d'Ap. VIII, 2 dans la tradition ticonienne, voir mon article: *Nouvelle interprétation des mosaïques de Saint-Michel in Affricisco de Ravenne,* dans Rivista di Archeologia Cristiana, t. 51, Rome, 1975, p. 107—124.

[8] Sur ce dossier iconographique, voir n. 7.

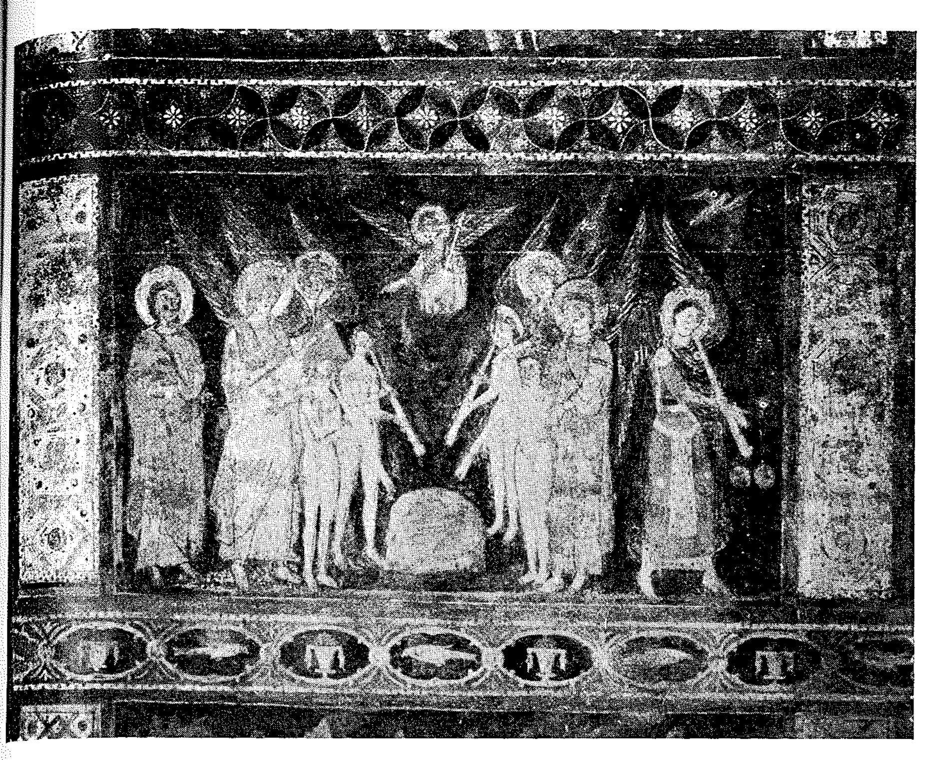


Fig. 7. Castel Sant'Elia, croisillon sud du transept: Ap. VII, 1—2 (+ VIII, 12—13)

Comme c'est à ce moment que se situe aussi l'apparition des trois premiers cavaliers (Ap. VI, 1—6), on comprend que ceux-ci caracolent joyeusement au registre supérieur, juste au-dessous de la vision de l'Agneau, alors que le quatrième, celui de la Mort, se voit repoussé au second registre, dans une zone où se superposent les cataclysmes annonciateurs de la fin des temps évoqués d'après Ap. VI, 12—13 (= sixième sceau) et IX, 1—11 (= cinquième trompette).

Au registre supérieur, côté gauche, la vision du Christ vêtu de blanc et *trônant* au-devant des sept anges des Eglises d'Asie ne posera pas de problème. Elle aussi se présente comme une vision introductive, celle de la première période (= Ap. I, 8—III, 22), et sa place au-dessous de la vision de l'Anonyme ne fait que compléter le programme solennel de l'ensemble du registre. Ce qui toutefois paraît plus étonnant est au même endroit la vision de l'ange *enfermé dans une auréole* qui à gauche des sept anges des Eglises et en prélude à l'apparition entre les candélabres (Ap. I, 12—20) fait pendant au combat dans le ciel de l'extrémité droite. Est-ce là une allusion à Ap. I, 10 — qui renvoie à Ap. IV, 2 — à la „voix puissante semblable à une trompette" qui inaugure la vision d'extase à Patmos? Serait-ce alors comme un renvoi analogique à Ap. XII, 10—11: „et j'entendis une voix clamer dans le ciel: désormais, la victoire, la puissance et la royauté sont acquises à notre Dieu, et la domination à son Christ...", cette voix que Jean veut „voir" et qui lui annonce que le Règne de Dieu a été instauré grâce au sang de l'Agneau. Ceci étant le thème du registre supérieur, une telle allusion ne serait pas impossible. Par ailleurs, on n'oubliera pas le rôle que joue dès le début, dans l'Apocalypse, l'Ange du Seigneur comme figure angélique du Christ, l'un des leitmotiv de l'interprétation latine.

Le second registre est lui-aussi dominé par une vision théophanique introductive: celle du Christ à la faucille (Ap. XIV, 14), qui introduit le septénaire des coupes. De fait, sur l'icone de Moscou, le Fils d'homme est entouré d'une couronne d'anges dont sept tiennent distinctement des coupes dorées (Ap. XV, 1). Au-dessous de cette apparition, on relève de nouvelles associations. Les adorateurs du Christ à la faucille, debout sur la mer de cristal mêlée de feu et tenant à la main des cithares ou des harpes, renvoient tout à la fois et à Ap. XV, 2—4 et à Ap. XIV, 1—5, à la foule des joueurs de harpe qui chantent le cantique de l'Agneau victorieux (fig. 5).

Par opposition au registre supérieur qui reste centré sur l'instauration du Règne du Christ, celui-ci semble bien inaugurer la fin des *tempora novissima*. Il est occupé aux quatre angles par quatre anges retenant par le cou ou l'épaule de petits démons nus et ailés munis de trompettes, les anges d'Ap. VII, 1 qui maintiennent les vents. Ils sont représentés selon le type iconographique de Castel Sant'Elia près de Nepi (XIe s.) (fig. 6—7). Ap. VII, 1 devrait pourtant être suivi de l'apparition de l'ange qui monte du soleil levant et ordonne à ces anges de retenir les vents, tant que tous les serviteurs de Dieu ne seront pas marqués au front (Ap. VII, 2—3). On s'attend donc à voir apparaître à une place d'honneur, au centre du registre, cet envoyé céleste porteur du sceau du Dieu vivant. Il y figure effectivement, mais sous l'aspect de l'ange puissant, enveloppé de nuées, le visage resplendissant comme le soleil, d'Ap. X, 1—2. Ceci mérite attention, car cette substitution pourrait être révélatrice des sources exégétiques du maître du Kremlin. Ap. VII, 2 représente en effet, au sein de la période IV, 1—VIII, 1, un interlude récapitulatif de même nature qu'Ap. X, 1 au sein de la période VIII, 2-XI, 18. L'interprétation moscovite pose néanmoins un problème delicat. En situant les anges des vents aux angles du second registre, et l'ange puissant d'Ap. X, 1 dans une zone occupée par des épisodes immédiatement pré-parousiaques, le maître russe, comme André ou Aréthas, tend à assimiler les récapitulations ticoniennes d'Ap. VII, 1 et X, 1 à des visions qui préludent à la fin des temps. Ce faisant, il s'écarte de l'usage qui avait prévalu en Occident jusqu'au XIe siècle et qui assignait à ces deux anges une valeur récapitulative *ab origine, a passione*. On y a vu généralement le Christ-Ange du Grand Conseil d'Is. IX, 6, et seul Beatus — qui suit peut-être Ticonius — situe l'apparition d'Ap. X, 1 au terme des temps nouveaux, *in ultima persecutione*[9]. A partir du XIe siècle, avec l'effacement progressif des récapitulations intermédiaires, la situation change. Tant Ap. VII, 1, *sq.* qu'Ap. X, 1 *sq.* se voient réinsérés dans la progression continue de leur propre période, rejetés par conséquent au delà du sixième sceau ou de la sixième trompette, aux confins parousiaques du temps de l'Eglise. Ce processus conduira finalement à l'abolition complète du système récapitulatif (voir Alexandre le Minorite), l'Apocalypse étant lue peu à peu d'un bout à l'autre,

---

[9] Sur l'interprétation d'Ap. X, 1 *sq.*, voir mon article: *Apocalypse et „Traditio legis"*, à paraître dans Röm'sche Quartalschrift, Rome, 1976.

Fig. 8. New-York, Metropolitan Museum, Apocalypse des Cloisters, fol. 3v.



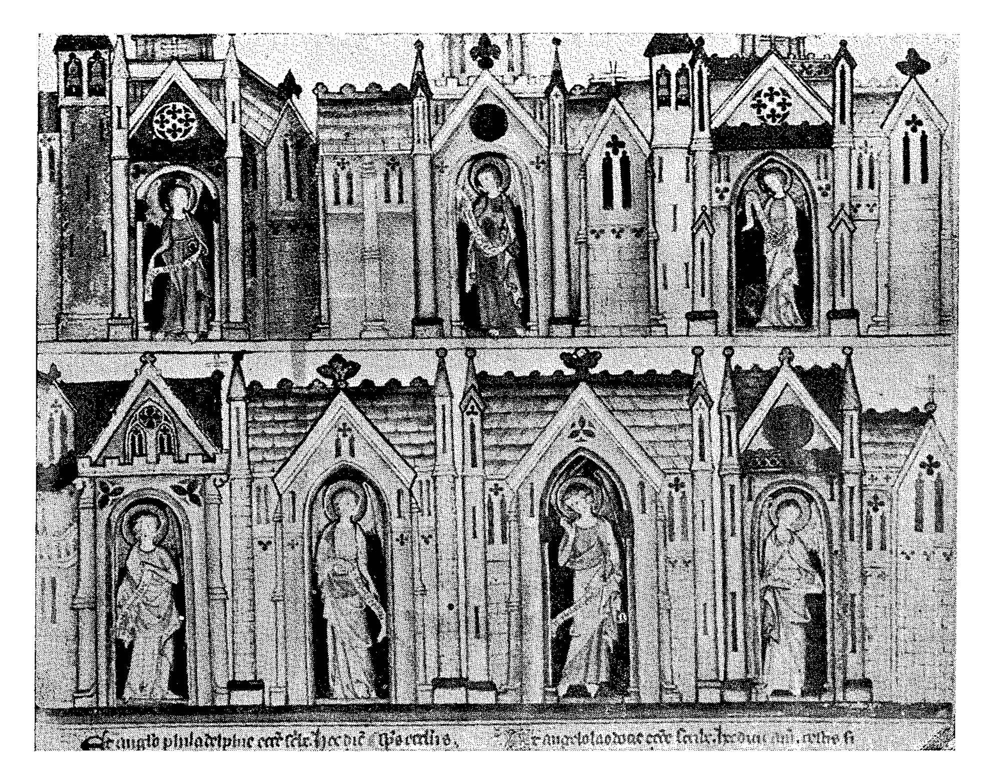


Fig. 9. Apocalypse des Cloisters, fol. 5r

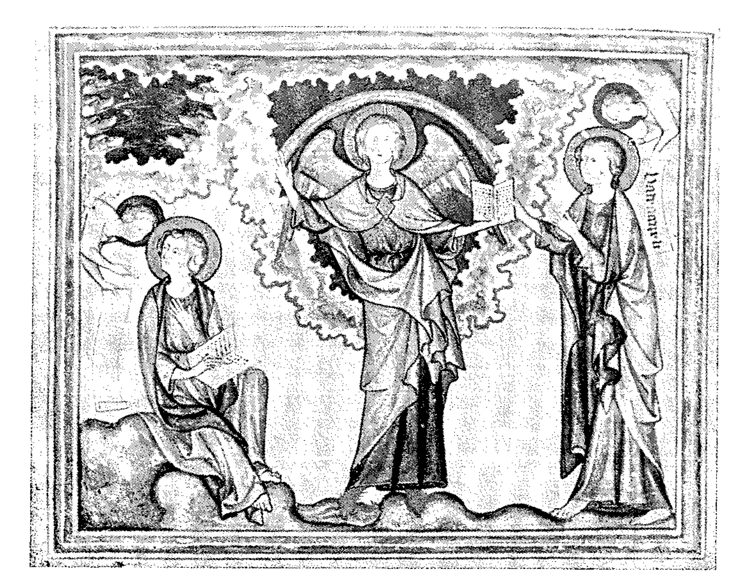
de manière continue, comme une révélation prophétique sur l'ensemble des événements de l'histoire. Nous n'en sommes pas encore là sur l'icône de Moscou, mais à travers l'interprétation du second registre, on perçoit quel pouvait être le genre de commentaire latin utilisé par le maître du Kremlin. La part de l'originalité, de la synthèse personelle est trop importante pour que l'on puisse préciser davantage. Tout en tenant compte de l'apport d'André ou d'Aréthas de Césarée, c'est néanmoins à des commentaires récapitulatifs comparables à ceux de Bruno de Segni ou d'Anselme de Laon que nous sommes ramenés, c'est-à-dire à une phase de l'exégèse apocalyptique situable pour l'essentiel entre la fin du XI[e] et le milieu du XII[e] siècle, avant donc Joachim de Flore et Alexandre le Minorite[10].

La partie supérieure du second registre appartient encore à une zone céleste pré-parousiaque. C'est là, de part et d'autre du Christ à la faucille, au-dessus des deux premiers anges retenant les vents, que se situent les apparitions de l'Arche d'alliance, à droite, et de la Femme Vêtue de Soleil, à gauche. C'est en direction de ce monde des justes acclament le Christ en son Règne anté-parousiaque que retournent dans leur „ascension" les deux témoins d'Ap. XI, 3—12 que le peintre russe, comme tant d'autres, André et Aréthas compris, assimile à Henoch et Elie. La partie inférieure de ce même registre appartient en revanche au domaine plus dramatique des ultimes moments du temps de l'Eglise. L'imminence de la Parousie s'accompagne là d' épisodes empruntés aux ultimes sections des différentes périodes: la vendange vengeresse (Ap. XIV, 19); apparitions des locustes (Ap. IX, 1—11) superposée à celle du cavalier de la Mort (Ap. VI, 7) et des cataclysmes amenés par l'ouverture du sixième sceau (Ap. VI, 12—13); libération des anges de l'Euphrate (Ap. IX, 15); assaut des cavaliers juchés sur des montures à tête de lion et queue de serpent (Ap. IX, 16—19); ange jettant la meule dans la mer (Ap. XVIII, 21), assassinat des deux témoins et ruine de Sodome-Babylone (Ap. XI, 7—13 se superposant à XIV, 6—9 et XVIII, 1—5); vision de la grande Prostituée (Ap. XVII, 3—5). L'ange puissant qui tend à Jean le petit livre ouvert (Ap. X, 1 *sq.)* se tient au centre de ces épisodes dramatiques. Un demi-cercle irisé au dessus de la tête, inscrit dans une auréole lumineuse qui souligne peut-être son caractère christologique, il se présente au spectateur comme une vision divine distincte des autres manifestations angéliques. En face de cette étonnante „théophanie angélique", il est difficille de ne pas songer à l'importance et surtout à l'exégèse christologique d'Ap. X, 1 dans la tradition des commentaires ticoniens.

Pour clore ici ces quelques remarques sur la composition du second registre, je voudrais enfin attirer l'attention sur l'image du Christ à la faucille, image que la tradition ticonienne interprète tantôt comme une vision présente, tantôt comme une apparition deutéro-parousiaque. Cette théophanie, on l'a vu, se réfère à deux articulations répétives: Ap. XIV, 14 et Ap. XV, 1. Toutefois, de par son emplacement, entre la vision de la Femme et celle de l'Arche, et comme point d'aboutissement de l'„ascension" des deux témoins, elle recouvre également l'adoration des Vieillards qui en Ap. XI, 15—18 met fin à la période VIII, 2—XI, 18. Il s'agit là, le septième ange ayant sonné de la trompette, d'une vision elle-aussi deutéro-parousiaque, localisation temporelle que semble pourtant contredire l'emplacement de la théophanie. Au sommet du second registre, elle empiète en effet largement sur la partie inférieure du premier, où il n'est pas question de la fin des temps, mais de l'instauration, *a primo adventu*, du Règne du Christ. Or il est bon je crois de rappeler que l'adoration d'Ap. XI, 15—18, que recouvre ici la vision du Christ à la faucille, est elle-aussi interprétée dans la tradition ticonienne comme une apparition divine tout à la fois présente et parousiaque[11]. Trouverions-nous l'écho de cette hésitation dans l'icone du Kremlin?

Le dernier registre est entièrement consacré à la Seconde Parousie, à ses prémices immédiats et à ses conséquences. A gauche, Ap. XIX, 11—16 est interprété comme une arrivée triomphale du Seigneur traversant le ciel ouvert pour venir prendre place sur le trône du

Fig. 10. Apocalypse des Cloisters, fol. 16r (Ap. X, Isq.)



[10] Voir à ce sujet W. Kamlah, *op. cit.* n. 2. Cf. aussi Y. Christe, *Ap. IV, 1—VIII, 1: de Bède à Bruno de Segni,* dans Mélanges E.-R. Labande, Poitiers, 1975, p. 145—151.

[11] Ce passage se situe en effet à une articulation répétitive où la tradition médiévale a tenu compte de l'absence du „qui venturus est" dans l'acclamation des Vivants et des Vieillards. La mention des peuples irrités renvoient pour Autpertus et le Ps-Alcuin à l'instauration du Règne du Christ à l'occasion de la Résurrection; le tremblement de terre, à la Parousie. De toute manière Ap. XI, 18 met fin à la période VIII, 2—XI 18, et cette articulation est régulièrement et fermement notée par l'ensemble de la tradition ticonienne.

Jugement[12]. A cette scène d'*Adventus* fait pendant, à droite, l'image de l'ange debout sur le soleil (Ap. XIX, 17—18) et un groupe d'élus désignés comme „ceux qui ont été décapités pour le témoignage de Jésus et la parole de Dieu" (Ap. XX, 4). Cette association relève ici de l'influence d'André ou d'Aréthas (*PG* 106, col. 745 B): Τὰς δὲ ἐν μεσουρανήματι οἱονεὶ τὰς τῶν ἁγίων λέγει ψυχὰς, αἳ τῶν χαμαιζήλων ἀπαναστᾶσαι κατὰ Παῦλον τὸν μέγαν, εἰς ἀπάντησιν τοῦ Κυρίου χωροῦσιν εἰς ἀέρα (cf. André de Césarée, *PG* 106, col. 404 D).

Le noyau théophanique du Jugement (Ap. XX, 11) est conforme à la tradition byzantine: Christ trônant dans une auréole, flanqué de la Vierge et du Baptiste, entouré d'une garde angélique en haut, et des apôtre trônant en bas (cf. Matth. XIX, 28). La représentation du jugement proprement dit se réfère en revanche à l'Apocalypse. Au dessus de la Jérusalem nouvelle descendue du ciel, avec en son centre le trône vide de Dieu et de l'Agneau, nous trouvons les possesseurs de sièges anonymes d'Ap. XX, 4. Ils sont vêtus de blanc, comme les Vieillards et les élus du registre supérieur et dissociés des juges apostoliques. A ce propos, il convient toutefois de faire une brève remarque. Ces détenteurs de sièges à qui le jugement est remis ne sont jamais assimilés dans la tradition ticonienne, et ceci dès Augustin (cf. *Civitas Dei* XX, 9, 430) aux juges de la fin des temps, mais à ces chefs de l'Eglise présente que sont aussi les Vieillards. Ils sont pourtant relégués par le peintre de Moscou au troisième registre, associés il est vrai à l'image de la Jérusalem-Eglise nouvelle, sans que

[12] Ap. XIX, 11—16 marque pour de nombreux commentateurs, dont Beatus, Isidore de Séville, Bruno de Segni, etc une articulation répétitive *a principio, a passione.* Ce même texte est pourtant interprété récapitulativement comme une vision de la fin des temps ou des ultimes moments de l'Eglise par Bède ou Berangaudus. Cette dernière interprétation semble l'avoir emporté dans l'iconographie médiévale, alors qu'Ambroise de Milan (*Explanatio psalmi* 40,26, *CSEL* 64, p. 247) y voyait encore une figure de l'ascension et de l'intronisation du Fils à la droite du Père. La même image sera reprise comme prémice de l'apparition du Juge, et comme équivalent de Matth. XXIV, 30, dans le programme apocalyptique de la Cathèdrale de l'Annonciation. Ascension ou Retour à la fin des temps, nous retrouvons à propos d'Ap. XIX, 11—16 le même processus qu'en Actes I, 11.

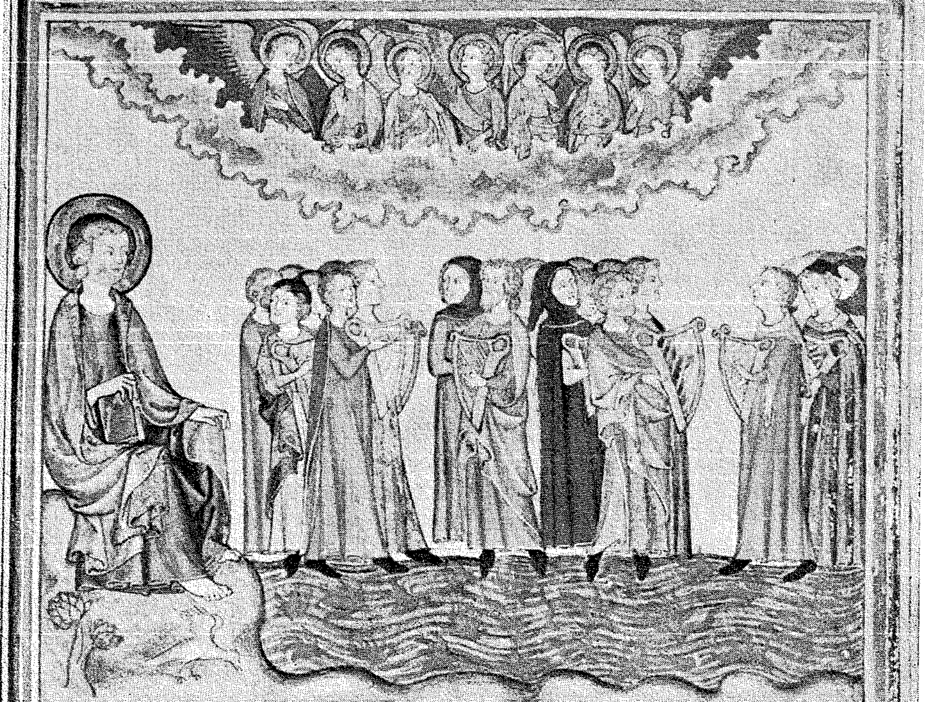


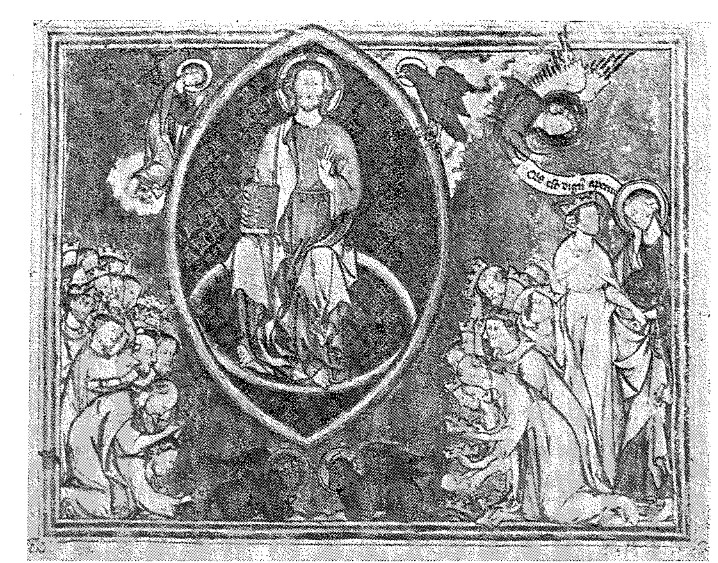
Fig. 11. Apocalypse des Cloisters, fol. 29v.

Fig. 12. Icone de l'Apocalypse: l'ange d'Ap. X, 1sq.

subsiste une confusion possible entre eux et les douze juges apostoliques. L'influence d'Ap. III, 22: „au vainqueur je lui donnerai de s'assoir à ma droite", a probablement joué sur ce point, la promesse se trouvant être réalisée avec l'accomplissement du temps de l'Eglise.

A droite, la défaite de l'Antéchrist, et celle de Satan précipité dans l'étang de feu et de soufre en compagnie de ceux qui ne se trouvèrent pas inscrits dans le livre de vie, restent conformes au récit du jugement apocalyptique (XX, 11—14). On notera en ce sens que le fleuve de feu qui sépare en deux groupes damnés et élus dans l'iconographie byzantine du Jugement est ici remplacé par le fleuve d'eau vive qui s'écoule du trône de Dieu et sur les bords duquel fructifient en toutes saisons les arbres de vie (Ap. XXII, 1—2). De même, l'ange à la meule du registre médian est situé juste au-dessus du Christ-Juge dont la gloire est légèrement décentrée par rapport à l'axe de l'icone. Est-ce là simple coïncidence? Il est en effet courant de voir dans cet ange d'Ap. XVIII, 21 la préfigure immédiate du Christ-Juge précipitant dans l'enfer (la mer) les damnés vaincus (la meule) (cf. Berangaudus, *PL* 17, col. 921 B); et la mer est ici traitée comme un étang de feu et de soufre. A nouveau on constate donc que les notations iconographiques localisées à l'intersection de ces deux registres se complétent analogiquement. Restent cependant bien des points d'ombre que ces quelques remarques liminaires ne sauraient éclairer. Ne disposant que de photographies assez floues, je n'ai pu identifier avec certitude certaines scènes, notamment dans la partie gauche du premier et du second registres où l'état de conservation de l'icone est très mauvais. De même, les inscriptions en slavon sont pour la plupart illisibles sur les documents que je possède et j'ai dû me contenter souvent des indications succinctes de M. Alpatov. Leur étude systématique devrait être entreprise, sur place, mais tant que leur transcription exacte n'aura pas été faite, il ne convient pas de pousser plus avant l'analyse de l'iconographie et la recherche des sources exégétiques utilisées par le maître du Kremlin.

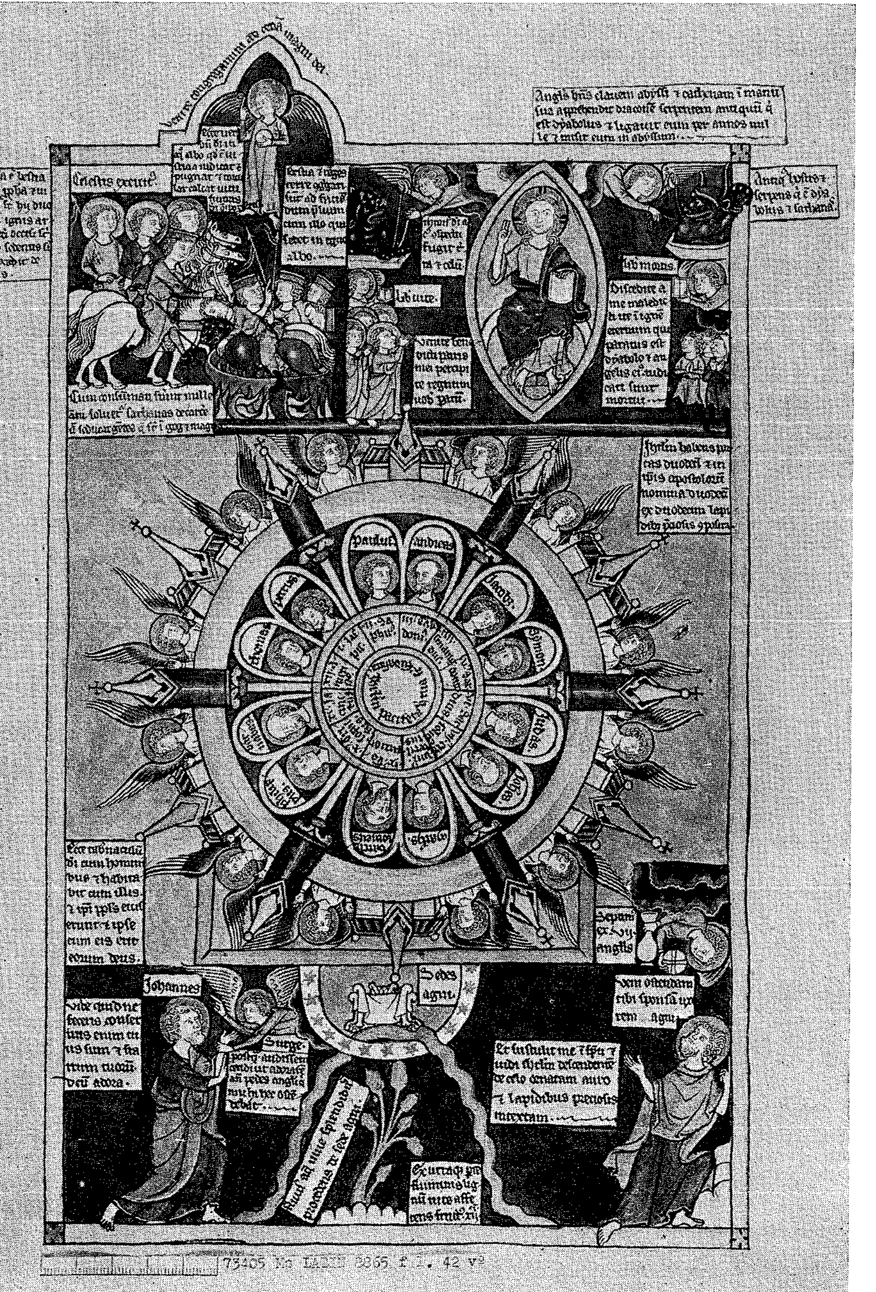
Celui-ci avait cependant sous les yeux une Apocalypse anglaise ou l'un de ses dérivés. Parmi les différentes familles de cette série, dite aussi anglo-norman-



g. 13. Paris, N lat. 14410, p. 6

de[13], on se reportera plus spécialement à l'*Apocalypse des Cloisters* (début du XIV[e] s.) ainsi qu'à deux Apocalypses voisines: l'une à Paris (BN lat. 14410), l'autre à Londres (Brit. Mus. Add. Ms 17333)[14]. Voir par exemple dans l'exemplaire des Cloisters les fol. 3v (Christ *assis* entre les candélabres avec à gauche Jean prosterné à ses pieds); 5r (les sept anges des commu-

g. 14. Paris, N lat. 8865, fol. v



nautés d'Asie, debout et tenant de longs phylactères au-devant d'édifices en forme d'églises); 16r (l'ange puissant environné de nuées avec l'iris en demi-cercle audessus de sa tête); 29v (les adorateurs de Dieu au-dessus de la mer mêlée de feu avec les sept anges qui les dominent); voir également le fol. 11v (l'ange à l'encensoir au-dessous d'une image du Christ trônant); et, dans l'exemplaire de Paris, les p. 5 et 6 (adoration de l'Anonyme et de l'Agneau) (fig. 8—13).

Comme on le sait, certaines de ces Apocalypses gothiques étaient accompagnées du commentaire ou d'extraits du commentaire de Berangaudus, en français ou en latin, ou de brèves explications exégétiques tirées de la *Glose ordinaire*. Tous ces manuscrits, glosés ou non, présentent toutefois une illustration cyclique qui reste sans commune mesure avec l'essai synthétique du maître de Moscou. D'autre part, le caractère récapitulatif du commentaire de Berangaudus est laissé à l'arrière-plan, quand il n'est pas simplement étouffé par son découpage en courtes péricopes.

Parallèlement, d'autres comparaisons sont possibles, notamment avec le groupe III (j'adopte ici le nouveau classement de P. Klein) des Apocalypses archaïques: *Bible de Roda, Beatus de Berlin*, Commentaire d'Aymon à Oxford (Bodleian Libr., Ms Bodl. 352), *Liber Floridus* de Wolfenbüttel (Herzog August-Bibl., Cod. Guelf. I Gud. lat. 2°) et de Paris (BN lat. 8865), peintures murales de Castel Sant'Elia et d'Anagni[15]. Voir par exemple le Christ *assis* entre les candélabres (Bible de Roda, fol. 103v; peintures d'Anagni et de Castel Sant'Elia); les anges des églises d'Asie du *Beatus de Berlin*, fol. 19v, 22r, 24v, 26v, 28v, 37r, l'image des anges retenant les vents de Castel Sant'Elia, et l'illustration d'Ap. VIII, 2 dans la *Bible de Roda* et le *Beatus de Berlin* précédemment citée. On retiendra enfin cette comparasion du fol. 42v du *Liber Floridus* de Paris avec le troisième registre de l'icone de Moscou. La disposition est dans l'ensemble voisine: à gauche, arrivée du Christ cavalier d'Ap. XIX, 11—16 traversant le ciel de la fin des temps pour venir mettre fin au règne de l'Antéchrist et prendre possession du trône du Jugement; vision du Juge au dessus d'une Jérusalem céleste avec le trône vide de l'Agneau (fig. 14). Ici encore une étude comparative systématique devrait être entreprise, et il est fort probable qu'une analyse détaillée du formulaire de l'icone du Kremlin apporterait beaucoup à notre connaissance de l'illustration de l'Apocalypse en Occident, avant et après le XIII[e] siècle. Je songe également à tout ce qui touche aux images non encore classées du porche de Saint Savin-sur-Gartempe, des chapiteaux du déambulatoire de Saint-Nectaire et du porche de Saint-Benoit-sur-Loire, et surtout au décor du revers de la façade de l'ancienne église Saint-Pierre à Saint-Benoit, décor aujourd'hui perdu mais dont André de Fleury nous a conservé les *tituli*[16]. Cet

---

[13] Sur ces Apocalypses illustrées, voir L. Delisle et P. Meyer, *L'Apocalypse en français au XIII[e] siècle*, Paris, 1900—1901; P. H. Brieger, *The Trinity College Apocalypse*, Londres, 1967; et les études de G. Henderson, dans Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, t. XXX (1967) p. 104—137 et XXXI (1968) p. 103—147, ainsi que dans Art Bulletin, t. LII (1970) p. 22 et suiv., où l'on trouvera une bibliographie complète sur la question.

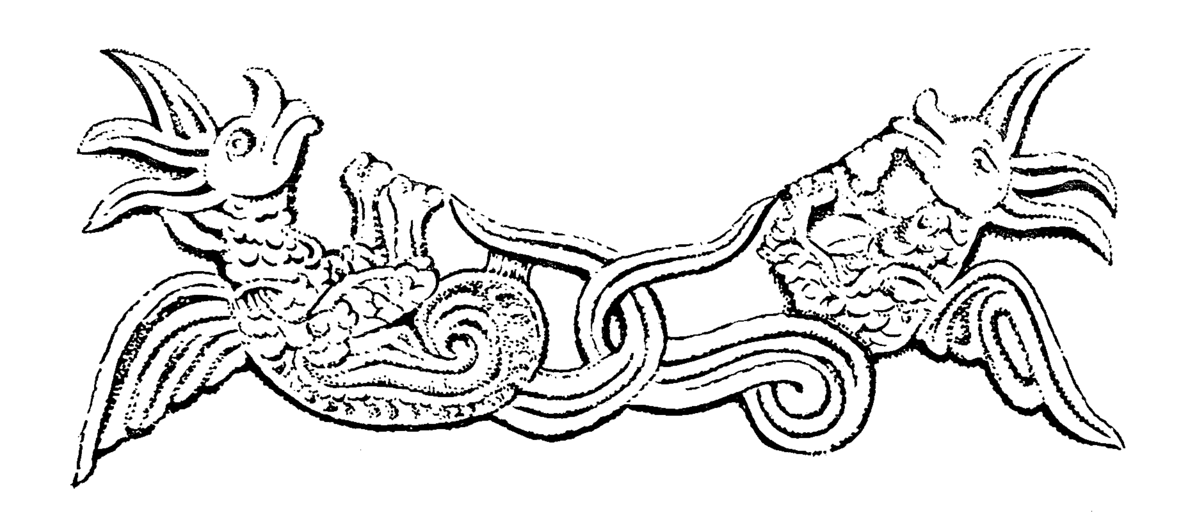
[14] Edition en fac-similé, avec introduction sommaire de F. Deuchler et J. M. Hoffeld, p. 9—17. L'étude critique et comparative de ce somptueux manuscrit reste à faire.

[15] P. K. Klein, *Trierer Apokalypse*. Stadtbibliothek Trier Codex 31 (Codices selecti 48), Kommentarband, Graz, 1975, p. 104 et suiv., en particulier p. 105, n. 339.

[16] A ce propos voir l'étude récente de R.-H. Bautier, *Le monastère et les églises de Fleury-sur-Loire*, dans Mémoires de la Société nat. des antiquaires de France, 9e série, t. IV (1968), Paris, 1969, p. 115—131, où l'on trouvera une analyse précise et un essai de restitution de ce décor perdu. Je me réserve de revenir prochainement sur la question.

ensemble du début du XIe siècle, dans la mesure où nous pouvons le restituer synthétiquement, présente en effet d'étonnantes analogies avec la conception générale de l'icone de Moscou: ange puissant d'Ap. X, 1, cavalier d'Ap. XIX, 11—16 et trônants anonymes d'Ap. XX, 4 interprétés comme figures parousiques; importance inhabituelle accordée au cycle des deux témoins; adorations de l'Anonyme et de l'Agneau superprosées semble-t-il à un Jugement dernier, etc. Mais ceci est un autre problème que nous ne pouvons examiner ici.

Resterait à savoir par quel canal et quels détours les influences occidentales, diffuses ou patentes, que nous percevons sur cette icône exceptionnelle sont parvenues en Russie, et à Moscou, sous le régne d'Ivan le Grand. Est-ce le fait des Italiens que nous savons nombreux à la cour du Tzar? Est-ce par l'entremise de ces „libres- penseurs" de Novgorod qui à la fin du XVe siècle, en différents domaines, ont tenté d'échapper au carcan d'une Eglise officielle en voie de pétrification? La question reste évidemment ouverte. Comme historien de la tradition latine de l'Apocalypse, je me suis contenté de relever quelques rencontres singulières, étant entendu que ces quelques remarques n'ont pour moi d'autre but que d'attirer l'attention des spécialistes de l'art russe sur quelques aspects nouveaux de ce chef-d'oeuvre insigne. Etant donné sa date, la dernière décennie du XVe siècle, il est étonnant que l'historicisme d'Alexandre le Minorite ou surtout de Nicolas de Lyre ne l'ait pas affecté. Il est également curieux que cette icone soit totalement exempte d'allusions au mouvement millénariste russe qui s'était déchainé à l'approche de l'année 1492. Serait-elle dans sa sérénité triomphante comme une protestation de l'esprit contre ces déviations profanes et anarchiques? On comprendrait alors mieux que le peintre se soit référé à l'exégèse récapitulative toute symbolique de la tradition ticonienne; que par delà l'historicisme gothique inauguré par Berangaudus et Joachim de Flore, il ait renoué avec l'exégèse résolument a-historique de Ticonius et de sa descendance bas-romaine, carolingienne et médiévale, tombée en désuétude en Occident, à partir du XIIIe siècle.



cone „Sainte Sophie la Sagesse Divine“ le la Collection Provatoroff

iroslav Lazović

L'icone représentant „sainte Sophie la Sagesse Divine", exposée actuellement au Musée d'art et d'histoire de Genève dans le cadre de l'exposition „Icones d'une collection privée", a été publiée une fois dans un catalogue de vente et une seconde fois, dans la publication sommaire des grandes places de ventes aux enchères.[1] Autrement dit, elle n'a jamais fait l'objet d'une étude. Compte tenu de la qualité de cette peinture et de son intérêt iconographique, nous espérons remédier en partie à cette lacune, par la publication de ces lignes.

L'icone n'est pas grande (36,6 x 28,1 x 2,7 cm). L'état actuel de la conservation est satisfaisant. Lors de son arrivée au Musée, il a été procédé à un nettoyage et le restaurateur a supprimé toutes les traces de repeints, notamment dans la partie du visage de sainte Sophie.

Au milieu de la composition, assise sur un trône, le haut du corps de face, le bas de trois-quarts, sainte Sophie, la Sagesse Divine, est flanquée à gauche de la Vierge tenant le Christ Emmanuel qui bénit de sa droite, repésenté à mi-corps et à droite de saint Jean Précurseur, qui tient un philactère déployé. Le schéma est identique à celui de la Deïsis. Au-dessus de sainte Sophie, dans un médaillon, figure Jésus Christ bénissant, présenté à mi-corps. Plus haut, un rouleau du ciel étoilé est déployé par deux anges. Le tout dominé par l'Hétimasie.

Sainte Sophie est présentée vêtue de dalmatique impériale et de loros couleur ocre, ocre-brun avec le visage, les mains et les ailes pourpre,[2] assise sur un trône placé de trois-quarts dans la composition. Ce dernier est supporté par sept colonnes.[3] La sainte apparaît comme juge, portant les attributs: couronne sur la tête, une lance, un philactère dans ses mains. Le trône sans dossier, rapelle les trônes souvent utilisés dans les compositions de la Deïsis ou celles du Christ-Juge. Figurent aussi les deux polochons sur le siège du trône ainsi que le décor linéaire des parties visibles. Comme dans la composition reproduite chez Helge Kjellin, *Russiske ikoner i norsk og svensk eie,* Oslo, 1956 (?), pl. XXXV, représentant sainte Sophie, la Sagesse Divine, les pieds de sainte Sophie reposent sur un marche-pieds rond et souple de couleur rouge aux décors brun, le même qu'utilisent les peintres au XIV[e] et XV[e] siècles à Novgorod pour indiquer le sol. La figure de sainte Sophie, par ses couleurs claires, obtient une dimensions particulière en se détachant d'un fond circulaire, de couleur vert foncé avec un cercle vert clair, strié radialement d'or, symbolisant la gloire.

A gauche, se trouve la Vierge, portant le buste de Christ-Emmanuel. Elle est vêtue d'une robe vert clair et d'un omophorion vert brun. Le buste de Christ-Emmanuel est de couleur ocre aux traits ocre-brun. Saint-Jean-Précurseur, en pied, repose comme la Vierge sur un piedestal. Il est vêtu de sa peau de chameau brun-rouge et d'une cape vert clair qui tombe derrière lui en plis mouvants, blanc et vert foncé.

Au-dessus de sainte Sophie, dans un médaillon vert-brun, Jésus à mi-corps, bénissant, est vêtu de couleur ocre, ocre-brun. Plus haut, le ciel déployé aux couleurs vert-bleu et rouge. Les vêtements des anges, eux aussi, alternent très souvent dans les couleurs de la peinture novgorodienne. Lorsque un ange porte un himation vert-brun et un chiton rouge, l'autre aura un himation rouge et un chiton vert-brun. Ce désir d'équilibrer coloristiquement la composition, se voit très souvent dans la peinture d'icones.

Au sommet de la voûte céleste, l'Hétimasie de couleur ocre et ocre-brun, aux côtés striés d'or comme le trône, supporte un rotulus en partie déplié avec les rouleaux des deux côtés.

Au-dessus de la gloire, figurent des inscriptions en lettres rouges, dans la courbe claire que forment le haut de la gloire et le bas du ciel. On distingue encore de gauche à droite, au-dessus de l'auréole de la Vierge, son monogramme: мр̃ ѳѵ̆. Plus loin, ст̃ софия мѹдрост̃ божия et au-dessus de l'auréole de saint Jean ст̃ прєтєча. Le philactère de saint Jean aux lettres noires contient un fragment de texte de l'évangile selon saint Jean évangéliste,[4] décrivant saint Jean-Baptiste qui s'adresse aux deux disciples: агнецъ божїи вземлѧй (voici l'agneau de Dieu).

Le fond en or a presque totalement disparu.

L'intérêt de cette icone ne repose pas uniquement sur sa qualité picturale, mais aussi sur les analogies avec les oeuvres novgorodiennes du XV[e] siècle. En

---

[1] Cette icone figure dans un catalogue de vente de la maison Sotheby, New-York, fin de l'année 1974. Plus tard, elle a été republiée dans une publication du genre *Art Marketing,* dont nous n'avons pas pu déterminer le titre. D'après les renseignements qui nous ont été fournis, ces publications ne comportaient que des indications sommaires telles que les dimensions, provenances, etc.. Toujours selon mêmes sources, ni les dates ni la provenance ne concordaient.

[2] Felicetti-Liebenfels, *W. Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt,* Graz 1972, p. 169, parlant de ce sujet iconographique il décrit l'icone à quelques détails près, telle que nous l'avons ici, en disant: Die Komposition ähnet sehr der Deësis: Sophia thront als Logos in Frauengestalt, angetan mit der keiserlichen Dalmatika und dem Loros, und wird beiderseits von der Gottesmutter und Johannes dem Täufer flankiert. Ober ihrem gekröntem Haupt schwebt in einer Aureole der segnende Heiland. Im Sinne einer anderen Auffassung erscheint sie als Himmelskönigin in der Gestalt eines Engels im Purpurkleide auf einem düsteren Hintergrund der Vorschöpfungsnacht. Parlant de pourpre utilisé pour la présentation de sainte Sophie, Felicetti-Liebenfels cite un passage de Troubezkoy, e. n.: *Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei,* Paderborn 1927, p. 24, qui effectivement décrit en détail la composition et essaie de donner les significations du pourpre. Il se pose la question: pourquoi notre peintre d'icones peint-il en pourpre lumineux le visage, les mains, les ailes et, quelquefois même les vêtements de l'èternelle Sagesse, qui a créé le monde? Sur cette question élargie plus loin par d'autres, Troubezkoy arrive à une conclusion digne des chercheurs du XIX[e] siècle expliquant la signification du pourpre par le symbole de la couleur rouge reliée au soleil. Avec beaucoup d'habileté, il parle de symbolisme rattaché au secret, etc., basant toutes ses conclusions sur les différentes spéculations sans toutefois donner une source quelconque de l'origine de ses idées.

[3] Les Proverbes 9, 1.

[4] L'Evangile selon saint Jean 1, 36. (Nous remercions M. Petar Pejović de Genève, pour le déchiffrage du texte endommagé et des références dans l'Evangile).



Fig. 1. Icone „Sainte Sophie la Sagesse Divine", XVe siècle (Photo Yves Siza, Musée d'art et d'histoire Genéve)

effet, presque chaque élément de cette composition évoque la peinture de cette région.

Il suffit d'ouvrir l'ouvrage de V. N. Lazarev,[5] pour retrouver dans la partie illustrée représentant les oeuvres du XVe siècle, une ressemblance frappante avec par exemple: Jésus „La Déïsis", ill. 49 (icone datée de 1467).

Pour les deux anges et saint Jean, ill. 37: „Vierge protectrice" (Pokrov), icone créée vers la fin du XIVe, début XVe siècle.

La Gloire, figurant derrière sainte Sophie trouve un parallèle avec la Gloire de la Transfiguration, ill. 47, du troisiéme quart du XVe siècle.

L'expression de la Vierge ainsi que la forme du trône rappellent „L'Annonciation", ill. 48, icone datée du milieu du XVe siècle. La forme et le traitement du trône de sainte Sophie rappellent également celui présenté dans la composition des „Trois jeunes Hébreux dans la fournaise", ill. 73.

Le coussin servant de pose-pieds à sainte Sophie porte un décor qui se répète dans presque toutes les icones reproduites dans l'ouvrage cité, où figure aussi le sol peint en vert avec ce même décor en vert foncé ou brun. Une quantité d'autres détails tels que ressemblances de la position des pieds, mouvement des bras, accent des draperies, position des corps, forme des mains, des ailes, etc., situent cette icone en plein XVe siècle de la production de Novgorod.

L'intérêt iconographique devient encore plus important. Comme l'avait démontré Meyendorff[6] dans son étude sur l'origine du sujet iconographique de sainte Sophie la Sagesse Divine, la forme actuelle de la composition telle que nous la voyons sur notre icone, se trouve à Novgorod au XVe siècle.[7]

Voilà, pourquoi nous attachons une telle importance à cette icone qui nous montre peut-être un des tout premiers exemples d'un sujet iconographique, créé à Novgorod au moment où la peinture d'icones de cette région se trouve à son apogée, précédant la disparition de l'originalité de l'écriture qui singularisait cette ville avant l'hégémonie, d'abord politique, puis artistique de la nouvelle capitale qui était déjà la ville de Moscou.

---

[5] Lazarev, V. N., *Novgorodskaïa ikonopis,* Moscou 1969. Toutes les citations qui suivent se rapportent à cet ouvrage richement illustré qui décrit chaque icone choisie en tant que représentante d'une tendance picturale novgorodienne.

[6] Meyendorff, Jean, *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine,* in Cahiers archéologiques No 10 / 1959. (avec toute la bibliographie). L'auteur, dans un article sérieusement documenté, cherche l'origine du sujet iconographie que sous-mentionné, indiquant les textes des Proverbes (9, 1) et ensuite il analyse l'évolution iconographique du sujet donnant comme exemple la peinture exécutée à Sainte Vierge Peribleptos d'Ohrid, puis à Gračanica et à Volotovo près de Novgorod. Le premier exemple date de 1295, le deuxième de 1314 et la peiture de Volotovo, faite par les artistes byzantins, est du XIVe siècle. Les deux premiers exemples proviennent d'artistes byzantins qui se manifestent à Ohrid et qui terminent leur carrière en tant que peintres officiel du roi Milutin de Serbie au XIVe siècle. Il n'est pas exclu, qu'une influence directe ou indirecte de ce sujet puisse être cherchée autour des artistes tels que Michel Astrapa, Eutich. Au moment où nous achevons ces lignes, nous apprenons l'existence d'un article de Sotirios Kisas: *La famille des artistes thessaloniciens Astrapa* in Zographe 1974, qui demeure inaccessible à Genève.

[7] Meyendorff, Jean, op. cit., p. 272, 274. „En Russie elle (la composition sainte Sophie la Sagesse Divine) existait à Volotovo, près de Novgorod, peinte par des artistes byzantins. Deux icones novgorodiennes du XVe siècle illustrent d'autre part les développements symboliques qui enrichissent le thème de la Sagesse en Russie du Nord"

Сведочанства

Из живота Милешеве на почетку XVII века

Радмила Тричковић

У прилогу објављујемо два фермана издата монасима манастира Милешеве 1638. године. Они спадају у изворе који откривају основу на којој је, почев од 1614. године, започела обнова српске културе. Њихову вредност повећава околност да се односе на манастир Милешеву, једно од најзнатнијих средишта српског културног живота у турско доба, а још више, што су досад најстарије званично сведочанство о непогодама које су се на тај манастир сручиле неколико деценија пре њиховог доношења.

Копије оба фермана налазе се у истој књизи Прве мукате, једне од канцеларија финансијског одељења на Порти.[1] Први ферман, од 6. септембра 1638. године, измолили су милешевски монаси на Царскоме дивану, да би у Пријепољу доказали искључиву административну везаност свога манастира за мукату Стари Влах. Други, недатован ферман — забележен међу актима од 24. новембра 1638. године — издејствовао је кадија Старога Влаха, да би осујетио или спречио мешање пријепољских локалних власти, херцеговачког санџакбега и покрајинске администрације босанског беглербега у питања манастира. Он је, у ствари, разрађенија потврда претходног фермана.

Образложење одлуке у ферману од 6. септембра показује да је та одлука само потврда и обнова једног старијег акта, фермана издатог 25. марта 1621. године.

Манастир Милешева налазио се у време турског освајања у власти херцега Стјепана и зато је најпре ушао у област Херцеговину (Vilayet-i Hersek), 1465, а затим у херцеговачки санџак, 1470. године. Све време манастир је чинио једну фискалну јединицу у нахији Милешево, названој тако по њему, а не по граду Милешевцу више манастира. Стари Влах је, пак, припадао босанском санџаку.[2] Сва текућа питања на Порти решавана су на основу важећих земљишних књига, земаљских статута одговарајућих санџака. Правни акт који је Царски диван, својом одлуком од 25. марта 1621. године, донео значио је поништавање и укидање регистра манастира Милешеве у дефтеру херцеговачког и његово увођење у дефтер босанског санџака, у коме је био Стари Влах.

Порта је настојала да своје одлуке ове врсте заснива на постојећем стању. Доследна том освештаном правилу, она нарочито није била склона доношењу одлука о административним променама које не би биле руковођене њеним вишим разлозима. Мада ретке, и такве одлуке ипак постоје и показују да су увек доношене са озбиљним разлогом. Због тога вреди да се пажљиво размотре разлози који су чланове Дивана 1621. године навели да донесу одлуку о отцепљењу манастира Милешеве од херцеговачког санџака и да га припоје мукати Стари Влах. Утолико више, што површним читањем, особито у преводу лишеном свих нијанси значења и несклада у склопу реченица оригинала и документа у целости, они остављају лажан утисак да је реч о потпуно обичним појавама у времену у коме су настали.

Сâм тај административни чин није за манастир Милешеву значио битну статусну промену. Његови калуђери су и у саставу своје нахије и пријепољског кадилука до 1621. године, као и у саставу Старога Влаха после тога, плаћали влашки дукат од сваке баштине, филурију.[3] Пријепољски Власи, заједно са пљеваљским, чинили су једну мукату босанске хазне и канцеларије, калема. Мукате у босанском пашалуку водио је босански дефтердар и давао их агама градских посада, које су их уживале као стални извор својих плата, оџаклук. Муката пријепољске и пљеваљске филурије била је у првој половини XVII века оџаклук посаде Бихаћа. Бишћанске аге узимале су тих година филурију у износу од 416 акчи.[4] Стална бежања раје са ове мукате нагнала су Порту да 1639. године заведе нижу филурију, од 320 акчи.[5] Велико осипање хришћанске раје забележено је у првој половини XVII века у читавој Херцеговини и Босни.[6]

Стари Влах је био велики царски хас, непосредно везан за централну администрацију, у групи Прве мукате. Муката Стари Влах је била традиционални оџаклук царских баштована и у њеној управи смењивали су се сваке године мајстори бостанџијског оџака у Једрену. Староклашка филурија кретала се тих година — да ли у зависности од величине и вредности баштина, тврдокорног отпора скупина села које су чиниле читаве нахије, или из других разлога — од 300 до 200 акчи.[7] Сем тога, на читавом простору на коме се, помешана с тимарском и рударском земљом у селима, протезала муката старовлашке филурије, током XVII века више није било значајнијих утврђених градова с већим посадама. Средњовековни градови Јелеч, Звечан и Рас изгубили су дотле свој стари значај, а турске паланке у Новом Пазару, Новој Вароши и Сјеници добиле су стратегијски значај и одговарајуће гарнизоне тек почетком XVIII века. Зато је начин управљања у овој великој имунитетној области био подлога за јачање организације кнезова бератлија, распоређених на конацима дуж каравански путева. Забит Старога Влаха, представник једренског бостанџи-баше, убирао је филурију и одговарао за безбедност саобраћаја уз званичну сарадњу с великим кнезовима.[8] Он је, нема сумње, једино помоћу кнезова одолевао и сталним покушајима агâ Костајнице, Љубиња, Бихора и Рожаја да угрозе његов управни имунитет на Староме Влаху, убирући сами приходе свога оџаклука од старовлашке филурије.[9]

Све наведене чињенице несумњиво су живо подстицале милешевске монахе да не жале труда како би из пријепољске мукате прешли у старовлашку. Али оне нису могле занимати и Порту када је њен Диван решавао да се један манастир изузима из своје нахије и кадилука и пребацује из једног санџака у други; да се из ризнице, Царскога дефтера, доносе њихови засебни земаљски статути и да се у оба уписује настала промена. Тим више, што је пријепољски кадија могао предупредити такву одлуку својим истинитим сведочењем да се манастир Милешева, мада сасвим близу, није непосредно граничио са селима мукате Стари Влах.

Разлог за доношење одлуке о припајању манастира Милешеве Старом Влаху наведен је у ферману од 6. септембра 1638. године два пута: у скраћеном образложењу фермана од 25. марта 1621. године и у завршном позивању на документ заведен у важећи дефтер. Смисао ових двају образложења, међутим, подударан је само до извесног степена: да је одлука донета кад су монаси заплакали на Царском дивану због неких невоља је њихов манастир некад био изложен. При покушају ближег одређивања тих недаћа ове две верзије се потпуно разилазе.

Прво образложење одлуке од 6. септембра 1638. године неоспорно је преузето из фермана од 1621. Тај ферман је, природно, донет на основу представке кадије Старога Влаха, написане са знањем старовлашког забита.

---

[1] Архив Председништва владе у Истанбулу (BBA), Maliye Defteri, 9831, стр. 47, 54.

[2] H. Šabanović, *Bosanski pašaluk*, Sarajevo 1959, 117, 136, 137, 138—9, 156, 163, 164, 165.

[3] Филурију, влашки дукат, плаћали су поданици са влашким статусом на почетку турске власти уместо личног и земљишног харача — спенце, џизје и десетака. Милешевски монаси били су прости од те обавезе до 1477. године, када им је харач наметнуо сâм султан Мехмед Освајач. Више код Х. Шабановића, *нав. дело*, 165, н. 48.

[4] Maliye Defteri (MAD), 8489, стр. 117.

[5] MAD, 9831, стр. 74.

[6] Исто, стр. 78—80, 86, 117.

[7] Исто, стр. 77, 142.

[8] О томе на другом месту.

[9] MAD, 9831, стр. 40, 108, 116, 129, 133, 158.

Без тога, монаси не би ни могли доћи до Царског дивана, мада је необично и то да су, без моћног заштитника, целу ствар извели мимо свога надлежног кадије. То образложење гласи: „Да се не узнемиравају зулумима, насиљима и прекршајима такве врсте...". Оно се надовезује на претходни текст кадијског хуџета и на монашке исказе, чиме се открива и догађај који их је нагнао да се запуте до престола, да ту потраже правду. После означавања статуса манастира Милешеве на друму, и због тога обавезног да даје конак и угошћује путнике и званичнике, тај текст гласи: „Али, дошли су неки од реда војничкога, те су узели намет. А осим тога, противно шеријату и кануну, силом су тражили и запленили њихов еспап и извор живота, и упропастили."

Друго образложење треба да је било засновано на копији пронађеној у књигама Портине архиве. У њему се текст кида после навођења обавезе пружања конака и трпезе пролазницима.

Из те обавезе произилазио је филурџијски статус Милешеве, каравaнске станице још од средњега века, манастира на путу где ни сто година касније није постојала организована мензилска служба, као на београдском друму. Ту је саобраћај био осигуран конацима, какве су у Староме Влаху држали баш-кнезови, коначари.[10] По тој својој обавези Милешева и спада у изузетне манастире о којима су остала драгоцена сведочанства страних путника.[11] Њено навођење било је неопходно када се претресао правни статус манастира, али је оно за питање о коме је решавано на основу претходног фермана од 1621. године на овом месту сасвим излишно. Да је тако довољно показује и садржај фермана од новембра исте године, у коме те статусне ознаке нема у његовом новом, завршном, делу.

Међутим, кад је већ започето тиме што „ђаурима који станују у поменутој цркви долазе на конак путници", образложење је настављено по стереотипном обрасцу: „Да они не би бесплатно..". Та реченица није довршена, а по дипломатичком шаблону за ту врсту злоупотреба, могла се наставити: „Да не би узимали муфте и не плативши зоб и храну и остала јела и пића,..". Ствари које су силни приликом својих повремених похода насиљима изнуђивали од народа, често су у накнадним жалбама и ферманима којима се забрањују и дословце означаване: *поклон*, мед и масло, кокош, *погача*, јагњад, пшеница, вино и ракија, черге, покровци за коње итд.[12]

Писар то није учинио, јер о тој врсти сасвим обичних и устаљених зулума и није било речи. Да ли је своју омашку превидео или није хтео да се замара исправљањем нечега што више није било ни важно, тек, он је наставио да доиста преписује стари акт: „... и да не би пленили њихов еспап и извор живота,...". Само на основу копије ових фермана није могуће утврдити у ком се тренутку поткрала наведена дипломатичка погрешка, настала из бркања шаблонских узорака из приручника за писаре са аутентичним сведочанством о догађају који се није уклапао у османске империјалне шаблоне.

Пред нама је документ о једном догађају, сачуван у облику који је у пуној зависности од његовог порекла. Прва званична верзија мотива с којим су Милешевци кренули у Цариград била је забележена у представци старовлашког кадије, као образложење и основа њиховог усменог захтева за административно пребацивање манастира. Верну копију те верзије морао је садржати и ферман од 25. марта 1621. године. У ферману од 6. септембра 1638. године стари мотив је наведен, али у веома скраћеном облику. У завршном образложењу тога фермана он је искривљен и обесмишљен услед покушаја да се случај стави у стереотипне обрасце. Тај производ писарске погрешке може се једино тако објаснити и одбацити без даљег коментара.

Ако се као стварни мотив узме навод преузет из фермана од 1621. године, султанова заповест логично произилази из садржине жалбе монаха, која је у првобитном облику морала бити и опширнија и много одређенија.

У овако скраћеном облику нису ближе одређени ни починиоци похаре манастира ни време харања. Радња похаре није одређена глаголским обликом учесталости, што би подразумевало устаљену појаву, трајно стање, обичај. То упућује на закључак да је у питању била

[10] BBA, Kâmil Kepeci Tasnifi, 2950, s. p.

[11] Рад. Самарџић, *Београд и Србија у списима француских савременика*, Београд 1961, 112, 139, 158, 174.

[12] A. Sućeska, *Ajani*, Sarajevo 1965; Р. Тричковић, *Крушевачки санџакбегови у XVIII веку*, Крушевац кроз векове, Крушевац 1972, 81—91.

сасвим одређена похара манастира, о којој је и на Порти било нешто познато. Ово последње, и став Порте према починиоцима и њиховом делу, избија из њиховог именовања којим се они морфолошки сврставају у ствари. Због тога би било тачније да се та реченица преведе: „Али, *нешто* од реда војничкога...", уместо „*неки* од реда војничкога". Тај граматиком изражен политички став присутан је у многим ферманима из истог или нешто ранијег времена у којима је реч о тешким последицама које су изазвали извесни потези највиших власти из рата 1593—1606. године.[13] Ваља додати још и напомену да се израз askerî tayfesi, који је преведен „редом војничким", у овој врсти докумената употребљава за сталешку ознаку „слугу Порте" (kapukulu) и то, пре свих, јаничара, као и за солдатеске појединих везира и паша (kapuhalki). Тим изразом одређују јаничаре и пашалије и припадници земаљских војних снага кад се појављују као њихови тужиоци, спахије и чланови гарнизона, јерлије.

Предмет похаре означен је изразом у граматички неисправном облику, као esbâb ü erzâk, еспап и извор живота. Исправније би било да су делови тог израза не повезани копулом него стављени у генитивну везу, персијски status constructus, esbâb-i erzâk, извор прихода. Међутим, управо таква неспретна ознака предмета похаре сведочи да није реч о обичном пљачкању. Јер, да се мислило на пљачкање манастирског имања, новца, торова, амбара или доиста некакве трговачке робе, то би морало бити много друкчије формулисано: emlâk ü arâzi, emvâl ü ešyâ, emti'a ü erzâk — земље и мулкови, благо и ствари, роба и средства за живот.

Исто тако, да су војници ту похару починили вођени похлепом и жељом за својом коришћу, глагол којим је њихова радња означена не би се свео само на gâret, заплена, него би, како је то уобичајено, гласио: gasb ü gâret ü yagmâ, што подразумева отимачину, јагму, пљачкање ради користи. Починиоци су, међутим, тај предмет похаре, „њихов еспап и извор живота", „силом тражили" од монаха, нису се најагмили на благо које су могли опљачкати и без присилног посредовања калуђера. А кад су тај „еспап и извор живота" силом извукли и запленили, они су га упропастили, уништили, telef. Да ствар није ипак прошла и без обичне пљачке, показују речи калуђера да су војници све то учинили пошто су претходно „узели намет" од манастира, пошто су га оглобили.

Кад се саберу све нити које су се могле извући из овог, познијег и зато до штурости сведеног позивања на старији извор, постаје јасно да је реч о похари особите манастирске имовине: књига, докумената, реликвија и утвари. А како је овде у питању манастир Милешева, о похари и уништавању светитељских моштију које су у њему чуване. Онда није тешко замислити шта су милешевски монаси поново испричали и на Царскоме дивану 1638. године. Да је тај догађај на Дивану са сваке стране претресен доказ је управо израз који је за уништене мошти употребљен. Тај замагљени, али у сваком случају најблажи могући израз којим је Диван, очито тронут, инвентивно именовао мошти неверничких светитеља, показује да је тада било речи и о томе да су им богату милостињу пре уништења чинили и муслимани.

Порта је 1621. године показала пуно разумевање за несрећу која је задесила цркву, Милешеву Светога Саве, строго је забранила „зулуме, насиља и прекршаје такве врсте", а њеним монасима стварно помогла ферманом да се пребаце у дефтер Старога Влаха, под непосредну администрацију Прве мукате. Та околност несумњиво је утицала на видљив и прилично брз опоравак манастира, на који указују белешке путника који су кроз Милешеву прошли између 1611. и 1626. године.[14] Због тога су сасвим разумљиви и напори које су милешевски монаси чинили да се та ранија одлука, до 1638. године већ пренебрегнута, обнови и оснажи новим ферманима.

Сви елементи преузети из фермана од 1621. године у путпуном су складу са оним што је патријарх Пајсије написао о уништењу највеће милешевске светиње, моштију Светога Саве.[15] Због тога можда није преурањен закључак да је средишни мотив за припајање манастира Милешеве Староме Влаху био управо тај догађај. Засад је најважније што је изложеном анализом фермана утврђено да тај догађај за Порту није остао непознат, да је оставио трага и у њеним редовним књигама одлука и фермана. Преостаје да се они пронађу у објаве.

[13] Оријентални институт у Сарајеву, рукописна збирка, No 588, fol. 68—71, 81—3, 86—8.

[14] Рад. Самарџић, нав. дело, 158, 174.

[15] Пајсије Јањевац, *Житије цара Уроша*, Старе српске биографије, Београд 1968, 264 (ред. Д. Богдановић).

Факсимил I (МАД, 9831, стр. 47)

Факсимил II (МАД, 9831, стр. 54)

1. ФЕРМАН ОД 6. СЕПТЕМРА 1638. ГОДИНЕ

Хућум кадији Препоља: Дошли су на Царски диван калуђери цркве познате по имену Свети Сава у нахији Милешево, која спада под речени кадилук, који се налази у херцеговачком санџаку. Они су поднели арзухал и обавестили:

Поменута црква налази се на друму, те они дају храну путницима који пролазе и онима који долазе ради државних послова колико су кадри. Али, дошли су неки од реда војничкога и узели намете. А осим тога су, противно шеријату и кануну, силом тражили и запленили њихов еспап и извор живота, и упропастили.

Они моле да се сада обнови мој емришериф, издат дана другога џемазилевела године хиљаду тридесете,[1] који гласи: „Да се не узнемиравају зулумима, насиљима и прекршајима такве врсте. Да се припоје филурији Старога Влаха. Филурије које су дужни да дају забитима Старога Влаха, а нико други да се не меша."

Кад је погледано у дефтере који се чувају у Царској ризници, нађено је да је записано и заведено како гласи: „Баурима који станују у поменутој цркви долазе на конак путници. Да не би бесплатно пленили, да не би пљачкали њихов еспап и извор живота, они се додају дефтеру Старога Влаха, а нико други да их не узнемирава", те је био мој емр да се поступа сходно томе.

Наредио сам: Кад дођу с мојим часним хућумом, да се поступа на основу мога емра који је био издат. Дана 26. р [ебиулахира] године 1048.[2]

[1] 25. марта 1621. године.

[2] 6. септембра 1638. године.

2. ФЕРМАН ОД 24 НОВЕМБРА 1638. ГОДИНЕ[3]

Хућум кадији Старога Влаха: Ти си сада моме Прагу Среће послао арз:

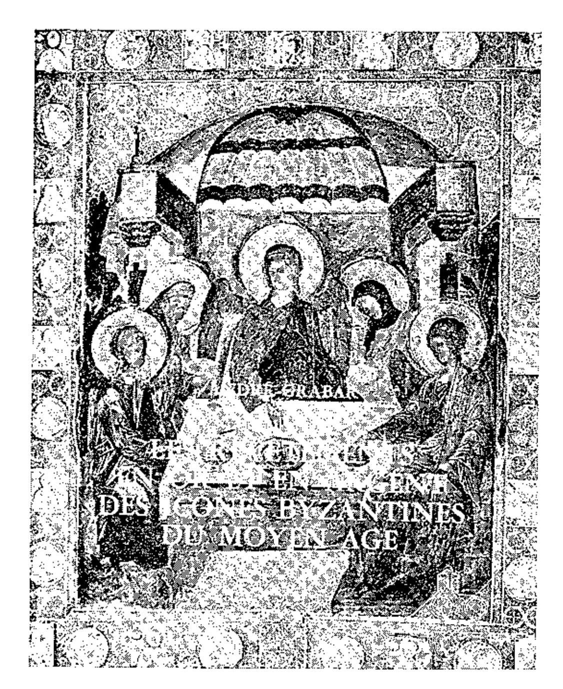
Калуђери цркве на друму, познате по имену Свети Сава у нахији Милешево, која спада под хасове Старога Влаха, а која је емришерифом припојена реченом кадилуку, филурије које су дужни дају забиту Старога Влаха, и у томе им нема мане. Али, нападају их и чине им насиља из херцеговачког санџака и из других места, и то је њима голема неправда. Зато моле мој емришериф да се то забрани и отклони.

Раније је дат мој емришериф који гласи: „Поменута црква налази се на друму, те пошто дају храну долазницима и пролазницима који ту заноће, да [не] плене њихов еспап и извор живота и да се нико одсад неовлашћено са стране не меша." Сада је мој емр да се сходно томе поступа.

Наредио сам: Кад стигне с мојим часним хућумом, да се поступа на основу мога фермана јасне моћи, који је издат о тој ствари. Такође, поменута црква припојена је хасовима Старога Влаха, те они, сходно раније издатом емришерифу, своје филурије дају забитима Старога Влаха. И пошто их ови узму, нико осим њих, ни херцеговачки санџакбег, ни војводе босанског беглербега, да их ни на који начин не дирају, не нападају и не узнемиравају. Нек раде тако да се раја поново не жали! Тако нека знају!

[3] Заведен међу актима од 17. реџеба 1048=24. новембра 1638. године.

Књиге



André Grabar

Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen age

Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise n. 7, Venise 1975

XXII стр. уводних напомена + 90 стр. студије, репертоара дела, индекса и резимеа + А-Д репродукције у боји + LXII табле са 113 црно-белих фотографија.

Многи испитивачи византијске уметности одавно су запазили значај и лепоту металних окова на средњовековним иконама (Н. П. Кондаков, Г. Мије, Ш. Дил и многи други), али се тек доцније приступило њиховом систематскијем испитивању (А. Банк, Г. Чубинашвили, С. Радојчић, Р. Љубинковић и неки други). Међутим, тек књигом А. Грабара добијен је први велики текст посвећен само оковима икона; створен је, заправо, основни приручник за ову врсту уметничке и златарске производње у Византији и, шире, у православном свету. А. Грабар је поступио на сличан начин као много година раније када је објавио дело о ампулама из Монце и Бобиоа *(Les ampoules de Terre Sainte,* Paris 1958). Наиме, први део књиге обухвата студија о оковима, а други садржи каталог дела. У првом се расправља, у посебним поглављима, о природи ове врсте дела, о њиховом тематском програму, о класификацији, пореклу облика и садржине и, најзад, о односу према другим делима византијске пластике; ту се, у исто време, наводе и неки писани извори о овим драгоценим украсима. У другом одељку су опширни описи 49 дела, заправо најпотпунији инвентар производа ове врсте стваралаштва, који почиње делима из IX, а завршава се окованим иконама из првих година XV века. Свака јединица каталога снабдевена је библиографијом. И у оквиру овог дела књиге примењено је хронолошко разврставање сачуваних примерака: на почетку су описани они који су условили појаву украшавања икона оковом, затим су наведени сви окови из Грузије — који могу послужити, с обзиром на упоредност појава, објашњењу токова развитка ове врсте уметничког заната у Византији — , а највише пажње је посвећено оковима из доба Палеолога, који су и најбројнији. На крају су описани они окови који измичу систематизацији, па и тачнијем датовању, јер нису нарочито типични нити раскошни.

Студијски текст, иако доста кратак, веома је поучан и, као и увек у књигама А. Грабара, необично учен и пун нових идеја. По њему су иконе снабдевене металним оковом припадале, пре свега, иконостасима, а затим су служиле и као посебан предмет поштовања — у храму или домовима. С иконостасом су сачињавале јединствену естетску целину, јер су, у Византији, постојали метални иконостаси с рељефима, као и камене, пластиком украшене преграде које су, чак, биле бојене и позлаћиване.

Теме на оковима икона непосредно су повезане са средишњом сликом, а украсни мотиви — лиснате вреже, често с цветовима — сећају, како то каже познати византијски песник Манојло Филес, на рајски врт. Деизис, рељефни светитељи, а некад и ктитори, у молитвеном ставу окренути средишњој представи на икони, најчешћи су садржај металних окова, а сходно молитвама свештеника у чину освећења икона. Светитељи с окова су, у исто време, посредници између верника и Христа или светитеља приказаног на средишњем пољу иконе.

Помоћу доста малог броја датованих икона и икона којима се приближно може одредити старина, писац прави своју класификацију: установљава две велике скупине, а у оквиру њих мање целине. У прву, почетну скупину укључује рељефне металне иконе из X—XI века и оне окове који покривају све делове иконе осим лица, а припадају времену између XII и XIV века. У ову скупину улазе и неке иконе из Грузије. Другу групу сачињавају окови из доба Палеолога, с рељефима изведеним искуцавањем, и окови на којима преовлађује филигран. Ту су унесени и различити мање типични окови.

Четврта глава књиге, свакако од најзанимљивијих, посвећена је пореклу окова икона. Већ чињеница да прикази на оковима окружују слику на икони и с њом сачињавају јединство одводи закључку да су византијски култни објекти ове врсте продужење једног паганског обичаја с краја античког времена, који је био примењиван у скулптури и сликарству. Тако су приказивани Херкул и његова дела, Митра и епизоде из његова живота, догађаји из Илијаде итд. Грабар долази до истих исхода до којих је, коју годину раније, дошао и С. Радојчић, чије му је дело остало, на жалост, непознато (S. Radojčić, *Zur Geschichte der silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst,* Tortulae, 30 Suplementheft, Rom — Freiburg — Wien 1966, 229—242, где постоји и низ других података важних за историју византијских окова икона). Прелазни облик до чистих, уобичајених, познијих решења, како мисли Грабар, представљају неколике рељефне и позлаћене иконе, с емаљним украсима на оквиру, какве су неке из ризнице Св. Марка у Венецији. У Грузији крајем IX века, а у Византији изгледа у XI веку, појављују се, као идућа етапа, сликање иконе на којима оков прекрива целу површину изузев лица, руку и ногу светитеља.

Последње поглавље студијског дела књиге у ствари је кратка историја окова као уметничког стварања, с додатком одабраних извора који га објашњавају.

Каталошки део, као и репродукције икона с оковима, веома су драгоцени не само за књигу, коју обогаћују, него и за све будуће истраживаче. Нико до данас није сакупио тако богат збир производа ове врсте златарске делатности. Разумљиво је да у овом стању познавања дела византијске уметности треба очекивати да ће се тај каталог с годинама повећавати и да ће бити добијени нови подаци који ће, свакако, допринети попуњавању празнина, што се у историји окова икона још увек осећају. Већ сада се може, макар и овако узгред, додати седам-осам примерака који су у каталогу књиге изостављени. Реч је о икони св. Николе с Патмоса из XI века с оковом из XII—XIII века (Ἀ. Μαραβᾶ — Χατζηνικολάου, Ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Πάτμου, Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρείας, Athènes 1959, 127—134; *Art byzantin — art européen,* Athènes 1964, no. 162), о малој мозаичкој попрсној икони св. Николе с филигранским оковом из времена око 1400. године, некада у епископском музеју у Вику код Барцелоне у Шпанији (Н. П. Кондаковъ, *Памятники христіанского искусства на Аѳонѣ,* С. Петербургъ 1902, 107—109 и сл. 50, са старијом литературом где се датује прерано у XI—XII век), о окованој икони из Охрида с рељефима светитеља и стихованим натписом охридског архиепископа Димитрија Хоматијана који је седео на архиепископском престолу од 1216. до 1234. године (С. Филовъ, *Охридскиятъ надписъ на Димитрия Хоматиянъ,* Списанието на Българ. акад. на науките, XXIV, София 1922;

Й. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1931, 35) и о још четири охридске иконе с оковима: великој Богородици Психосотрији на чијем је окову портрет охридског архиепископа Николе (што је датује у средину XIV века), великом Христу Пантократору с натписом севастократора кир Исака Дуке на окову (такође из средине XIV века), о икони Богородице Одигитрије с Благовестима на полеђини (сада у Народном музеју у Београду), са изванредним оковом из шездесетих година XIV века (cf. В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, кат. бр. 16, 17, 23, са старијом литературом) и, најзад, о малој стеатитској икони с дванаест сцена празника у рељефу и сребрним оковом с попрсјима светитеља и орнаментима, свакако из XIV века, која је нестала у току првог светског рата, а налазила се у збирци цркве Богородице Перивлепте (Н. П. Кондаковъ, *Македонія*, С. Петербургъ 1909, 270 и сл. 185) и о руској икони Христа Пантократора (величине 29 x 23,5 cm.) из збирке Жигфрида Амберга из Келикена у Швајцарској, која има византијски „филигрански" оков из времена око 1400. године (*Les icones dans les collection suisses*, introductions: M. Chatzidakis, V. Djurić, M. Lazović, Berne 1968, cat. no. 167, где се оков не описује нити датује, али се доноси његова фотографија).

Каталогу се могу ставити и примедбе у погледу датовања појединих окова. То се нарочито односи на један број охридских икона из XI и XIV века. Грабар чувене охридске Благовести из почетка XII века датује у време око 1300. године, иако су изнесени подаци који такво датовање поуздано обарају. Већ је раније изражена сумња у њихов настанак у XI веку и предложено датовање у рани XIV век (T. Velmans, *Les icones de la Macédoine et leur art*, L'information d'histoire de l'art, IIe année, no. 4, Paris 1966, 147—149). Међутим, натпис на окову казује јасно да му је ктитор један од охридских архиепископа с именом Лав (Грабар мисли да је он накнадно убачен, што не стоји). Н. П. Кондаков (*Македонія*, 270) и С. Радојчић (о. с., 231—234), уз много паралела, одлучни су у томе да је ктитор Благовести и окова архиепископ Лав из средине XI века. Ја сам (о. с., 15—16 и кат. бр. 20, 21) био склон, због стила сликарства, да их припишем другом архиепископу — Лаву Мунгу из почетка XII века. Није место да се у оваквим приликама још једном расправља о старини охридских Благовести, чему треба посветити посебан чланак, али је потребно нагласити да сликарство Богородичиног лица показује изузетну сродност с Богородицом Владимирском из времена око 1100. године, да тачно датовани грузински окови из тог истог времена имају истоветне мотиве, а исти се појављују и у монументалном сликарству (Св. Софија у Охриду), као и у читавом низу минијатура из XI и XII века. Сасвим су нетачно датовани, у крај XIV или почетак XV века, окови на двема такође охридским иконама: Богородици с Христом архиепископа Николе и на попрсни св. Николи (кат. бр. 15 и 28). Оне су стилски и временски пандани. Натпис на окову Богородичине иконе с именом архиепископа Николе, који је управљао Охридском црквом око средине XIV века, тачно одређује време њиховог настанка (cf. В. Ј. Ђурић, о. с., 95, 96).

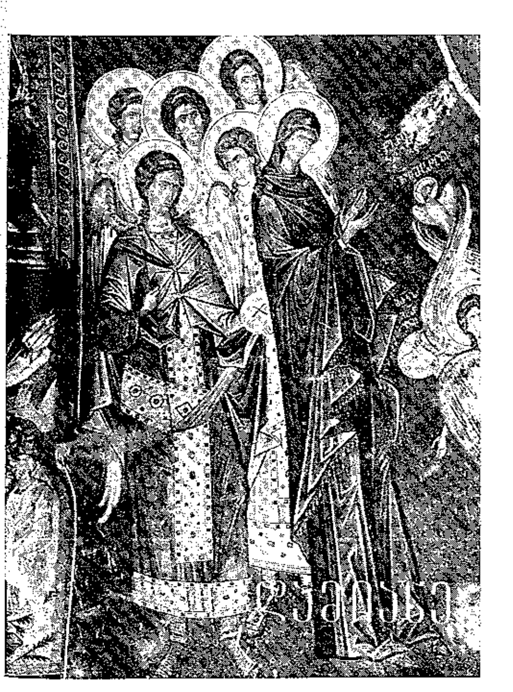
Како је каталошки део књиге редовно снабдевен добром библиографијом за свако дело понаособ, потребно је нагласити да је код окова бр. 26, који се сачувао у Хиландару, дошло до њеног изостављања, јер се писцу учинило да је оков науци остао непознат. Међутим, већ га је запазио Н. П. Кондаков (*Памятники христ. искусства на Аѳонѣ*, 195 и сл. 75), а подробније описао С. Радојчић (*Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник радова Византолошког института, 3, Београд 1955, 184—185; *Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byz. Kunst*, 234). Грабар га датује у XIV век налазећи му добре паралеле, док су се ранији испитивачи двоумили између XIII и XIV века, а Радојчић се, најзад, определио за XII век. И сам Грабар осећа стилску строгост израде, својствену XII веку, али се, ипак, одлучио за XIV век с обзиром на сличне, тачно датоване примерке.

Сви писци који су се до сада бавили испитивањем сребрних окова на иконама чвршће су се везивали и за друге производе византијског златарства, поготово за окове ручних крстова, ставротека и корице књига, јер су на њима налазили истоветне орнаменте или сцене, што им је помагало да тачно датују неке дотле непоуздано датоване окове икона. Грабар то скоро да и не чини, сем укратко на крају књиге, где показује да је у питању уметност исте природе. Систематскије разматрање односа између окова икона и истовремених окова других култних предмета донело би, извесно, још богатије исходе.

Сви они који буду ишли трагом ових Грабарових изучавања свакако ће бити у стању да допуне каталог дела, да допринесу поузданијем датовању неких окова, да изврше још тачније разврставање, али и да прате, још више, утицај других врста уметничке делатности на окове икона, као и окова икона на сродан начин украшавања религиозних слика. У погледу овог последњег, већ је сада уочљиво да су богато оковане иконе снажно утицале на украс икона изведен у штуку па обојен златом или сребром, настао између XIII и XV века (cf. A. Papageorgiou, *Icones de Chypre*, Paris — Genève — Munich 1969, pp. 19, 21, 27, 34, 35, 39, 45—48, 54, 57), као и на ретке, али лепе иконе везене сребрним, златним и обојеним концем на платну, са светитељима осликаних лица и руку (cf. Д. Стојановић, *Везена икона из XIV века*, Зборник Музеја примењене уметности, 8, Београд 1962, 25—36).

Без обзира на чињеницу да ће се свакако појавити нови, непознати примери окова, што ће нешто изменити нацрт њихове историје, књига професора Грабара представља темељно полазно дело за даља истраживања; оно је, у исто време, подстицајно, јер отвара нова поља испитивања, указује на путеве којима треба даље ићи.

Војислав Ј. Ђурић



Ш. Я. Амиранашвили

Грузинский художник Дамианэ

Издательство Хеловнеба
Памятники грузинского искусства II
Тбилиси 1974

36 стр. + 65 репродукција у боји на целој страни, упоредни текст на грузијском, руском и енглеском језику

Природно је што за Грузију влада изузетно интересовање међу историчарима византијске уметности: у питању је земља с великом историјом и са многобројним средњовековним уметничким споменицима који улазе у целину уметности византијске сфере. Дела грузијске уметности, тешко доступна, недовољно позната свету — јер су добрим делом текстови о њима објављивани на грузијском језику, а тек делимично на руском или неком западноевропском — још увек нису заузела достојно место у историјама средњовековне уметности, нити су довољно заступљена у посебним студијама. Историчари грузијске уметности учинили су, у послератном раздобљу, веома много да се тешкоће у вези с проучавањем стваралаштва из прошлости Грузије превазиђу.

Тако је недавно покренута серија „Споменици грузијске уметности", у којој је књига Ш. Амиранашвилија, једног од најстаријих и најугледнијих грузијских историчара уметности, изишла као друга по реду. Ш. Амиранашвили, дугогодишњи директор Музеја грузијске уметности у Тбилисију, писац је многих монографија о црквама и ствараоцима у Грузији, а и књиге, посебно драгоцене због своје потпуности, „Историја грузијске уметности", издане у два наврата на руском језику. Сада се он подухватио да у доста кратком тексту објасни дело сликара Дамјана, који се потписао на фрескама у цркви села Убиси. Он се по други пут враћа истој теми, јер је још 1929. године у Тифлису објавио књигу под насловом „Убиси", која је, на жалост, сасвим недоступна. Овај пут он то чини кроз текст од десетак страница великог формата и преко знатног броја репродукција у боји, које, на жалост, већином нису задовољавајуће вредности (неуједначене су, чак кад су у питању иста дела), тако да је скоро немогуће ономе ко није упознао споменик судити о правом изгледу оригинала. Но, и поред тога, научни свет и љубитељи стародревности морају поздравити напор да се сагледа све богатство сликарства једног од најзначајнијих споменика грузијске прошлости.

Манастирска црква у Убиси, посвећена св. Борђу, подигнута је 1141. године заједно с кулом-звоником испред западног дела. Данас има тробродни изглед; живописана је у XIV веку. Подаци о живописању су доста штури: нема ктиторовог натписа нити портрета, само се на два места, у олтарској апсиди (на тријумфалном луку и на Тајној вечери) потписао сликар Дамјан. У првом натпису се каже да је у име Бога исликан манастир руком грешног Дамјана, ученика Герасимовог, а у другом стоји да се оци манастирски помоле Христу за Дамјана, како би и сами стекли спасење. Оба натписа су на грузијском језику, као што су то и сви натписи с називима сцена и светитеља у цркви. Једино уз Христа и Богородицу појављују се њихова имена исписана грчки.

Амиранашвили само укратко побројава сцене и ликове светитеља у главном броду храма, где се једино и налази сликарство из XIV века. У питању је Деизис у калоти апсиде, Причешће и Тајна вечера у средњем појасу апсиде и, судећи по једном делу репродукције, Поклоњење жртви у доњој зони олтара. У полуобличастом своду наоса, подељеном у три дела помоћу ојачавајућих лукова, налазе се ликови Старца дана, Христа Пантократора и медаљон с отвореним рајским вратима која чувају анђели, а одакле се спушта Св. дух на сцену Крштења смештену испод. Ојачавајући лукови свода садрже медаљоне с попрсним ликовима пророка и праотаца. У горњим појасевима су Велики празници, у средњем је илустрован живот св. Борђа, патрона храма, а у најнижем су стојеће фигуре, међу којима се истичу св. ратници и св. монаси. Кратак и непотпун опис тематике фресака писац оправдава постојањем монографије коју је раније написао.

Највише места у тексту заузима излагање о стилу и пореклу живописца. Амиранашвили наводи да се у Убиси осећају два начина сликања (што се, иначе, не види на репродукцијама), а то подразумева да је Дамјан радио са сарадником. Он његово дело повезује с византијским истовременим стваралаштвом у Цариграду, посебно у Србији, а затим у старој Русији и Грузији. Широко и уопштено наводећи паралеле, он налази исте појаве у Кахрије џамији, у црквама у Мистри, Србији, Македонији, Трапезунту, а у Грузији у Хоби, Набахтеви итд. Склон је, и поред тога, да ово сликарство одвоји од чисто византијског, наводећи да на лицима светитеља нема руменила (што репродукције оповргавају) и да се оно битно разликује од фресака у веома значајној грузијској цркви у Цаленџиха, које је са својим грузијским сарадницима урадио, 1384—1396. године, цариградски сликар кир Манојло Евгеник. Без већих образложења писац тврди да је „живописац Дамјан органски повезан с уметничким предањем старогрузијског монументалног сликарства". Довољна му је, у том погледу, само једна црта, по њему новог стила — архитектонски предео где је архитектура насликана у скраћењима, што се јавља у Хоби 30-их година XIII века, а затим и у малој цркви у Сори, која је најближа Убиси. Цариградско сликарство, износи писац, слабо је хватало корен у Грузији, јер се оно осетило једино у стилу фресака у Цаленџиха, у капели Вамеха Дадиани у Хоби, с краја XIV века, као и у Набахтеви, такође с краја XIV века.

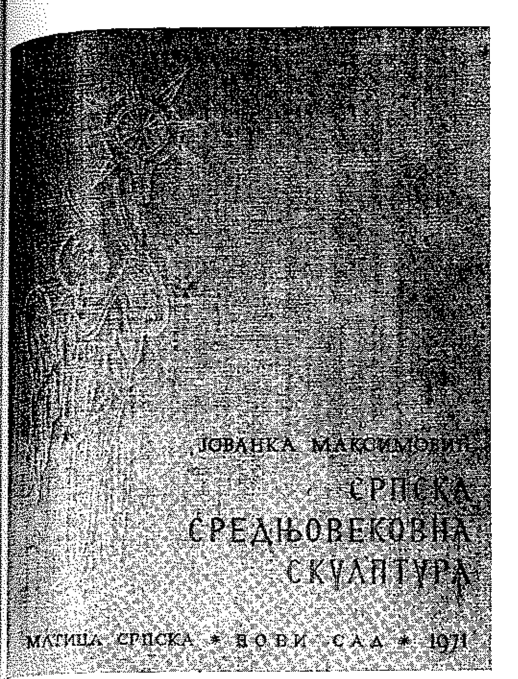
Што се, пак, тиче датовања фресака, оно ће и даље остати неизвесно, јер Амиранашвили и не покушава да се тачније определи. У првој реченици књиге казује да дело Дамјана припада првој половини XIV века, а на крају, кад говори о густом наносу боје на лицима светитеља у Убиси, вели да тај сликовити начин треба посматрати у оквиру једне општије појаве у монументалном сликарству из друге половине XIV века. У ранијим својим радовима био је склон да фреске из Убиси датује у средину XIV века.

Историчарима уметности сада је приближен један веома значајан споменик византијског уметничког круга. Могућно је, на основу документације коју књига доноси, вршити иконографске, па делимично и стилске анализе. То је и неопходно, јер живопис у Убиси поставља низ веома занимљивих питања, почев од тематике па све до датовања. Довољно је само рећи да је представа Деизиса у апсиди необична због тога што се Христос налази на престолу опкољен тетраморфом и што су Богородица и Јован Претече окружени са по пет изванредно лепих анђела. Веза са сценом Страшног суда, у коју се почело сумњати, овде је очевидна. Нарочиту важност за иконографска истраживања, а у вези с тим и за датовање живописа, има приказ Св. тројице у темену свода, који се у том виду веома ретко јавља. Старац дана, Христос Пантократор и Св. дух насликани су раздвојено али сачињавају јединствену целину. Завршни иконографски облик ове представе — Старац дана, Пантократор, Св. дух на Приуготовљеном престолу — налази се насликан у попречним сводовима двеју охридских цркава — Св. Константина и Јелене и Богородице Болничке — чије су фреске с краја XIV века (Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена*, Београд 1971, 65—66, 71—79). Најстарији овакав приказ Св. тројице — колико ми је познато — налази се на фрескама свода капеле св. Григорија у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, из 1364/65. године. У иконографском погледу он има прелазни облик. Христос Пантократор је представљен у целој фигури како седи на дуги, опточен светлим кругом, јер припада сцени Вазнесења. Међутим, он је ту укључен и у представу Свете тројице. Слично се десило и у Убиси, само је тамо Св. дух повезан са сценом Крштења, иако сачињава део целине Св. тројице. Тај прелазни иконографски тип Св тројице из Охрида и Убиси вероватно говори — с обзиром да је у питању доста ретка представа — и о приближно блиском времену настанка ових двеју целина.

Чини се да за датовање фресака из Убиси у време око средине XIV века говори и њихов стил. Нема сумње да се сликар Дамјан наставио на сликарство зреле ренесансе Палеолога, какво је оно из друге деценије XIV века. О томе сведочи конструкција сцене, начин смештаја фигура у простор, класицистички дух целине и изванредне античке појединости (став Гликерија у једном чуду св. Борђа, многи профили надахнути хеленистичким сликарством, чиста класична орнаментика итд.). Па, ипак, значајне разлике одвајају фреске у Убиси од дела из раног XIV века: очигледна су одступања од класичног канона, јер су фигуре издужене, гдегде се појављују монументална обрада драперија или широко обликоване главе, као што то бива после средине XIV века, када се оживљавају сећања на уметност из XIII века; понекад академизам надвлада и наруши складан однос између емоционалног и рационалног. Све су то особености које иду у прилог одређивања настанка живописа у Убиси у средину XIV века. Од почетка друге половине столећа нестају одјеци зреле ренесансе Палеолога: најбољи сликари отад полазе новим путевима.

Најзад, мораће остати отворено питање порекла сликара Дамјана. Грузијски натписи нису довољни за закључак о његовој припадности, као што ни српски натписи на фрескама не пружају доказ о српском пореклу уметника (cf. В. J. Ђурић, *Сликарство испоснице пустиножитеља Петра Коришког*, Зборник радова Византолошког института LIX, књ. 5, Београд 1958, 184—189). Уосталом, то по историју уметности није толико ни битно. Важно је да сликарство у Убиси не показује никакве начелне разлике у односу на истовремено стваралаштво у Византији; напротив, оно се укључује у целину византијског света слике као једно од најистакнутијих дела своје епохе. Грузијска средина, својим прихватањем византијског уметничког схватања и богатством, омогућила је да се оно појави.

Војислав J. Ђурић



Јованка Максимовић

Српска средњовековна скулптура

Изд. Матица српска, Одељење за ликовне уметности Студије за историју српске уметности 6
Нови Сад 1971

152 стр. + 14 стр. резимеа на француском језику + 275 репродукција у црно-белом

Обимна књига др Јованке Максимовић подељена је на три поглавља:

I Скулптура Зете од IX до краја XII века (7—59)

II Скулптура Рашке од краја XII века до друге половине XIV века (61—116)

III Скулптура Мораве од друге половине XIV до половине XV века (11—152).

Прилазећи једној великој теми наше историје уметности, Јованка Максимовић морала је одмах на почетку да се сукоби са тешким проблемима поделе материјала. Широки хронолошки и географски оквири првог поглавља у начелу добро су смишљени као протоисторија скулптуре свих земаља у којима је повремено живела и српска уметност. У поглављу о скулптури Зете износи се прво широки општи преглед о античкој и рановизантијској скулптури наших земаља и о њеним познијим одјецима. Током каснијег излагања проблеми се одређеније кристалишу око споменика у Зети и Рашкој, редом: IX и X век, XI и XII век. Скулптура у Босни (од IX до краја XII века) још се чврсто везује за главни текст овог поглавља; пасуси о скулптури истих времена у Македонији и „областима северно од Саве и Дунава" само се извесним споредним појавама везују за уметност наших средишних земаља. Тај расплинути и периферни материјал тешко се уклапа у историју најстарије српске скулптуре; то је, уосталом, коректно показано у добро написаном закључку о нашој скулптури од IX до краја XII века.

Бавећи се годинама истраживањем наше најстарије скулптуре, Јованка Максимовић је успела да унесе доста реда и светлости у најтамније поглавље наше средњовековне уметности. У скромном инвентару наше прве уметности у Зети и Рашкој камена скулптура заузима најважније место; према томе, прво поглавље књиге Јованке Максимовић представља значајни прилог историји наше почетне уметничке културе.

И друго поглавље носи сувише уски наслов — Скулптура Рашке; тек у поднаслову тачно се дефинише садржина: скулптура од краја XII до друге половине XIV века, јер су у томе поглављу обрађени Студеница, Хиландар и, даље редом, скулптура из XIII века у Рашкој, а у продужењу приморска скулптура из XIV века: Улцињ, Бар, Котор; засебно је обрађена скулптура у Дубровнику од XIII до краја XIV века. На крају се даје историја скулптуре из XIV века у Рашкој и Македонији, појединачно су разматрани Богородица Љевишка, Бањска, Дечани, Пећ и Арханђели код Призрена. И то поглавље има прегледно написани закључак.

Као и у првом поглављу и у другом се показује беспрекорна обавештеност. Документација у примедбама дата је веома исцрпно. Доста шкрта у речима, Јованка Максимовић се стално допуњава у примедбама. Чврстим хронолошким редом пратећи скулптуру у тадашњим српским земљама, она доследно брани своје мишљење о природи, пореклу и вредности споменика. Имајући прилике да пружа анализе појединачних дела, Ј. Максимовић — суочена са скулптуром — пише веома искусно, критички судећи било орнаментику, било фигуралну скулптуру. Међутим, у ширим поглављима и пасусима синтезе, често су нешто улепшани судови. На пример, доста уздржљиво говори о неуједначености квалитета у Дечанима, о провинцијским својствима наше романо-готичке пластике из XIV века. Уздржљивост, која је свакако драгоцена особина Ј. Максимовић као писца местимично прелази у неодлучност.

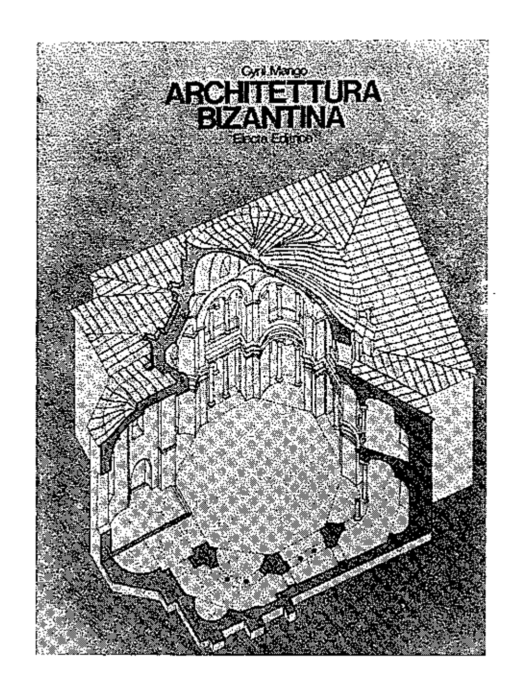
Извесна лака диспропорција осећа се у дужинама главних поглавља. Прво поглавље има 52 стране, друго 55 страна, треће 35 страна. Полазећи од мање познатог ка боље познатом, Ј. Максимовић је морала да у самом методу истраживања и излагања, постепено прелази од расправног ка синтетичном писању.

Свакако је најтечније написано треће поглавље — али је оно, у исти мах, и најкраће. Начин излагања сличан је као и у претходном поглављу, по споменицима, од Раванице до Манасије. Како је последњих година отворена веома жива дискусија о пластици моравске школе, тако се и основна садржина трећег поглавља стално везује око питања ширег, па и хипотетичног карактера у толикој мери да је описни и аналитички део местимично скраћен.

Историја српске средњовековне уметности неједнако је обрађена. Захваљујући досадашњим студијама, историја нашег старог сликарства знатно је потпунија и ближа проблематици европске историје уметности. Стара српска скулптура везана је неодвојиво за градитељство; међутим, целокупна историја старе српске архитектуре, као историја уметничких струјања и уметничког израза — не постоји. Та чињеница тешко се осећа у току излагања Јованке Максимовић. Од ње нико разуман не би смео тражити да прекине истраживања скулптуре док се не напише једна савремена историја старог српског градитељства. Једини покушај истовременог проучавања архитектуре и скулптуре дао је професор Ђурђе Бошковић у монографији о Дечанима. Ипак, тај покушај је остао скоро усамљен. Једну духовиту и уметнички сензибилну антологију упоређења између старог српског неимарства и скулптуре дао је недавно професор А. Дероко (*Са старим неимарима,* Београд 1967). Тај искусно сложени, иако само скицирани избор најлепших споменика старе српске скулптуре и градитељства стоји заиста као чврсто зацртана полазна линија са сигурно постављеним акцентима. Професор Дероко је сликом показао како он повезује скулптуру са зградом и облик са материјалом. Разуме се, из тог избора осетљивих паралела и наговештаја могу се примити подстицаји само за крајње оцене уметничких вредности. Јованка Максимовић систематски изнсси сав материјал, огромну грађу која би се морала постепено и стално везивати за градитељство — а за то би морала да постоји једна историја српског градитељства која би својом исцрпношћу одговарала пропорцијама књиге Јованке Максимовић. Главни недостаци и промашаји у књизи своде се на основну потешкоћу: како ценити, у категоријама естетских вредности, једну архитектонску скулптуру издвојену од архитектуре.

Сада се тешко може извести велика линија заједничких токова српског градитељства и скулптуре — са свим сукобима који су се дешавали у граничним подручјима између уметности Истока и Запада. Посебно је текла једна помало тужна историја постепеног пропадања српске романо-готичке пуне пластике, која се у земљама свога постанка већ у XIII веку одвојила од зида зграде и постала слободна скулптура. Своју судбину имала је друга историја — кратка и блистава — историја плитког, полихромног, каменог рељефа који се потпуно стопио са начелима једне оригиналне варијанте касне византијске архитектуре. Како се та coincidentia oppositorum сукобила на фасадама Светих арханђела код Призрена — за нас остаје још тајна. Српска скулптура је стајала на граници између Истока, претрпаног сликом, и Запада, претрпаног скулптуром. Те, на први поглед неудруживе супротности ипак су се спојиле у средњовековној Србији у касном XIV и раном XV веку. Бојажљиви и неповезани покушаји у византијском грађевинарству са бујном полихромијом и плитком каменом пластиком добили су у касном српском градитељству заиста пуни и ефектни израз. У току излагања Јованке Максимовић те су основне чињенице стално присутне, али се оне тешко прате. Држећи се примарних задатака наше историје уметности, Јованка Максимовић је дала једну довољно поуздану и прецизно документовану књигу о старој српској скулптури; њено излагање хронолошки, географски и по стилу, повезано је дисциплинованом мирном линијом пажљиве анализе. Јованка Максимовић је са много љубави и са упорношћу која изазива поштовање, написала књигу која ће, без сваке сумње, много користити нашој науци.

Светозар Радојчић



Cyril Mango

Architettura bizantina. Storia universale dell'architettura, diretta da Pier Luigi Nervi

Ed. Electa, Venezia 1974

387 страна (величине 28/25 см), 377 фотографија и цртежа у тексту, хронолошке таблице, библиографија и индекси

Чињеница да се девет година после књиге R. Krautheimer-a (Early Christian and Byzantine Architecture, ed. Penguin Books 1965) појављује нова историја византијске архитектуре говори да у научним и широким културним круговима траје интересовање за византијско градитељство. У последњих неколико деценија пажња науке била је првенствено усмерена на различите видове византијског сликарства, што се исказало у повећавању броја истраживача у овој области и умножавању објављених написа, од извештаја и прилога до студија и прегледа. Византијска архитектура је остајала унеколико по страни. Изгледало је да се о њој не може рећи ништа ново. Међутим, многобројна археолошка истраживања, уз критичко претресање писаних и од раније познатих других извора истакла су потребу за новим погледима, не само на поједине споменике и проблеме већ и на целину.

Писац нове историје византијског градитељства, С. Манго угледан је византолог, историчар и археолог. У целокупном тексту књиге лако се опажа да је писац сигуран познавалац историје Византије. Искуства која је стекао у раду на писаним изворима и непосредном истраживању материјалних остатака градитељства дала су му подлогу за сигуран, критички настројен став према затеченим сазнањима. Несумњива је вредност његовог текста што у њему ниједан отворен проблем није заобиђен нити је било које раније, широко прхваћено схватање a priori усвојено или одбачено.

Књига је намењена првенствено широком кругу читалаца, па је текст обимом ограничен. Стога писац каже да је његово дело у већој мери продужени оглед него приручник. Међутим, књига има својства приручника: прати трајање византијског неимарства од почетка до пада Цариграда под Турке (изостављена су само нека подручја, што не крњи знатно слику целине); текст је допуњен функционалним научним апаратом; распоред књиге је такав да читаоцу омогућује лако сналажење у градиву. Брижљиво је направљен избор цртежа и фотографија, који су изванредно репродуковани. Треба истаћи да се у овом избору, поред добро познатих и често објављиваних, појављују мање познате илустрације вредних споменика и градитељских целина, што доприноси стварању потпуније слике о различитим родовима и токовима византијске архитектуре. Веома су корисни прилози који се налазе на крају књиге: таблица хронолошког прегледа споменика по областима, одабрана библиографија и индекси имена и места и штампаних илустарација. Модеран, живо и значачки рађен прелом, у коме се смењују текст и репродукције, чини књигу привлачном и лако читљивом. Књига С. Манга носи у себи, у пуној мери, садржајем и обликом, двоструку намену. Необавештеним и мало обавештеним читаоцима омогућује да сразмерно лако упознају најважније споменике и појаве, а стручњацима пружа добар увид у стање истраживања и добар преглед водећих споменика и токова у византијској архитектури.

Градиво књиге распоређено је најприкладније у односу на данашња сазнања о византијском неимарству. Уз увод и поглавља опште природе, сврстано је у оквире великих историјских раздобља, као што се уопште распоређује културна историја византијског света.

Кратак увод је посвећен разматрању временског и територијалног одредника појма византијског у градитељству и критичком осврту на старију литературу. Уз оправдане примедбе на рачун најстаријег, типолошког метода, писац ставља приговоре и на модеран, функционалистички приступ старом градитељству, наводећи примере који оповргавају сваку искључивост овог гледишта. Он се разложно залаже за свестрано узимање у обзир историјских околности у којима настају градитељска дела и шире појаве у архитектури.

Друго поглавље књиге има наслов *Материјали и технике; архитекти, дела и поручиоци.* На кратак, добар и добро илустрован преглед за византијско градитељство типичних врста материјала и типичних елемената и склопова грађевине, наставља се излагање о градитељима, мајсторима, начину рада и поручиоцима. Мислим да други део текста заслужује нарочиту пажњу. Реч је о темама које су у старијим истраживањима биле занемарене. Тек у новије време озбиљно се схвата улога градитеља и поручиоца, као и материјалних и друштвених околности, као значајних чинилаца у настајању градитељског дела и развитку архитектуре. Овде је писац, као, уосталом, и на другим важним местима у књизи, доследан свом археолошком и историјском приступу материји о којој пише: своје судове заснива на поузданим чињеницама, остављајући читаоцу могућност да јасно види границу од које се може али не мора прећи на уопштавање.

Треће поглавље такође спада у новине у прегледима византијског неимарства. Тема је *Град у палеовизантијском раздобљу.* У овом поглављу се опширније говори о неколико, сразмерно боље познатих градова у источним провинцијама царства, па се прелази на Цариград. Теме су: замисао и план византијског града, његов однос према античком предању, јавне грађевине, положај, величина и природа стамбених блокова. Када је реч о Цариграду, писац залази такође у статистичке податке о броју појединих врста грађевина, да би се добила целовитија слика о размерама, а тиме и правој градској природи метрополе Источног Римског Царства. За писца је ово поглавље било прилика да каже и коју реч више о световним делима, најмање познатим и најмање проученим делима византијског градитељства. Његову пажњу такође привлаче околности под којима се на остацима старијих грађевина, нарочито у градовима, подижу нове, те их сматра за једну од важних полуга у почетним корацима у развитку везантијске архитектуре.

Четврто поглавље, *Религиозна палеовизантијска архитектура,* почиње претресањем старе теме о пореклу и настанку хришћанске архитектуре. Овде су присутни познати писани извори, налази великих археолошких истраживања и теорије угледних историчара ранохришћанског градитељства. Крајње замршено стање истраживања у овој области писац излаже разложно, али није склон да прихвати ниједно од решења која су до данас понуђена, бар не као коначну реч науке. Проблем порекла ране хришћанске базилике он, изгледа, посматра као Гордијев чвор, који би требало пресећи враћањем на старија мишљења да је у питању тип грађевине која је у основним замислима простора, у архитектонској структури, наследила одговарајући тип античке базилике. Распрострањена, скоро уобичајена типолошка подела по намени на велику скупину грађевина централног плана (мартиријум, баптистеријум, меморија) и базилике, као култне грађевине опште употребе добила је у тексту С. Манга критичке примедбе. Смисао односа између намене и облика простора у старој архитектури остао је, изгледа, у нашим тумачењима сувише под утицајем модерних схватања градитељства. Начелно прихватљиво и привлачно гледиште о функционализму ране хришћанске и византијске архитектуре мораће да тражи сложеније путеве истраживања. Иначе, поглавље Мангове књиге о коме је реч садржи одиста кључне, у свему добро представљене споменике.

Пето поглавље, које носи назив *Јустинијаново доба,* највећег је обима. Томе доприносе многе репродукције велелепних споменика. Пред читаоцем је низ великих дела Јустинијана и из његове епохе: у Цариграду, Малој Азији, источним провинцијама, на јегејским острвима, у областима Балкана и Равени. Црквене грађевине су најизразитији вид тадашњег огромног градитељског полета. Најмногобројније су базилике; међутим, писац је и у тексту и у репродукцијама највише усмерен на грађевине са куполом, које су, као што је добро познато, особеност овог раздобља. Панорама одабраних споменика, са цариградском Св. Софијом у средини, убедљиво је истакнут део књиге.

У следећем, шестом поглављу, под насловом *Тамни векови* приказује се неколико споменика, међу којима средишње место има Св. Софија солунска. Писац њен настанак везује за византијске успехе у борби против Словена на Балкану, па је датује у крај VIII века. У оквиру овог поглавља нашао се и кратак преглед јерменског неимарства.

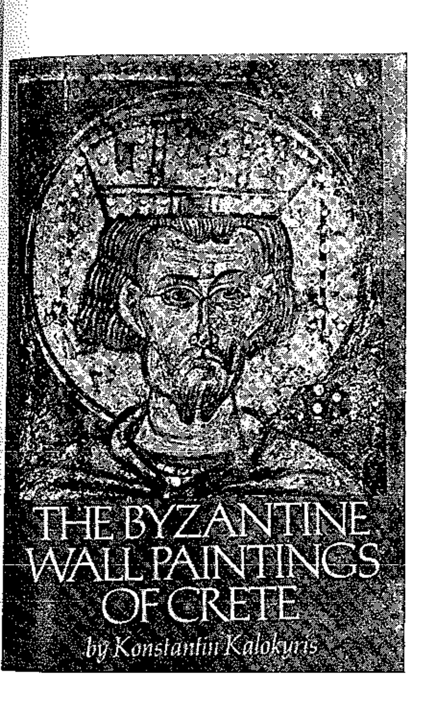
Наредна два дела књиге *Средњевизантијско раздобље и Позновизантијско раздобље,* садрже систематизо-

вано градиво, по хронолошком реду. Сасвим је разумљиво да овде водеће место има добро познати тип куполне цркве централног плана. Изложен је сав распон овог градитељства у програму простора и облицима, од споменика из IX и X века до мистарских, од цариградске до провинцијске варијанте. Писац овде такође говори о световном градитељству, објављујући неколико репродукција мистарских палата.

Завршни део књиге има наслов *Распростирање архитектуре у источној Европи.* Поглавље почиње црквом св. Марка у Венецији, као примером грађевине која је настала под византијским утицајем изван византијске територије. У овом поглављу говори се о градитељству у Бугарској, Југославији, Русији и Румунији. Писац је ту укључио архитектуру која не улази у круг византијске, али је настала и у непосредно и потпуно или делимично под утицајем византијске архитектуре. Осећајући тешкоће у које би га довело одређеније издвајање градитељских скупина, он налази помоћно решење — у прављењу прегледа по земљама, у оквиру данашњих државних организација. Налазим да је у овој врсти прегледа византијског градитељства, решење С. Манга прихватљиво и прикладно, нарочито ако се узме у обзир сложеност појава у градитељству с подручја о којима је реч. Одиста би ово неимарство тешко било обележити кратким и једноставним одредницима.

Сви велики прегледи било које историје архитектуре неизбежно се суочавају са великим тешкоћама. Ограничен простор ставља писца пред избор: направити широк преглед споменика или пратити основни ток развитка и трајања. Посебно је сложена историја византијске архитектуре. У њеном дугом трајању тешко је установити тачне одреднике — територијалне, програмске и стилске. Постоје заједничке особености, или заједнички именитељ, али су они неједнаки и промењиви, од једног до другог подручја, из раздобља у раздобље. За писца представља не малу тешкоћу такође околност што су истраживања ове материје, нарочито савремена, разбијена у више националних наука. Синтезе које се у тим оквирима повремено објављују, омогућују, додуше, увид у кључне исходе вишегодишњих истраживања, али тек продубљене појединачне студије дају праву слику о материји. Начин који је изабрао С. Манго изгледа ми потпуно прихватљив. У његовом ставу видим две одлике: токови развитка су праћени по највећим и највреднијим делима, а судови о појавама и целинама засновани су на провереним чињеницама. Неизбежне схематизације не треба да обесхрабре будуће истраживаче. Пред нама је књига која је дала слику кључних тачака развитка и најважнијих обележја византијског неимарства. Биће то један од добрих ослонаца у даљем проучавању многобројних сложених појава, од програма до облика, у оквиру дуготрајног и богатог градитељског стварања византијског света.

Војислав Кораћ



Konstantin Kalokyris

The Byzantine wall—paintings of Crete

New York 1973

184 стране, 120 црно-белих и 30 фотографија у боји

Још 1957. године објављена је, на грчком језику, књига Константина Калокириса о византијском сликарству на Криту. После шеснаест година појавила се ова књига преведена на енглески језик, опремљена новим и бројним фотографијама.

У предговору аутор је укратко изложио важност систематског проучавања зидног сликарства на Криту, које је играло важну улогу у развоју византијског сликарства. Посебно је истакао значај који је ова уметност имала у образовању и ширењу такозване — критске школе.

Прво поглавље, под називом *Историјска позадина зидног сликарства,* садржи краћа разматрања прилика на Криту од првог византијског раздобља, из којега су сачувани само малобројни остаци ранохришћанских базилика. За време арабљанске окупације Крита, од 827/8. до 961. године, када је велики војсковођа Нићифор Фока, после дугих опсада, освојио престоницу Кандију, уништена је већина ранијих византијских споменика, а нови нису подизани. За византијску уметност на Криту посебно је значајно друго византијско раздобље, од 961. до 1204. године. У време обнављања византијске власти започиње срећивање друштвено-економских прилика, насељавање византијским становништвом и поновно оживљавање верских и уметничких традиција. Од 1204. године на Криту траје раздобље власти Млетачке републике, у којем се, упркос неповољних друштвено-економских услова, током XIV и XV века подиже и украшава фрескама велики број црквених грађевина. Уметничка и културна делатност на Криту потпуно замире у време турске окупације, од 1669. до 1897. године.

Испитивања критског црквеног градитељства показала су да преовлађују грађевине малих размера и једноставних планова, које су условљене скромним материјалним средствима њихових ктитора. Међу овим грађевинама К. Калокирис је издвојио три типа. У прву скупину спадају мале, једнобродне, двобродне и тробродне засведене базилике, као и једнобродне грађевине са куполом на луковима. Другу скупину сачињавају крстообразне куполне цркве, међу којима неке имају основу у облику грчког крста са куполом, а неке су тробродне са попречним бродом и куполом. Фасаде су једноставне, оживљене декоративним прислоњеним луцима. Трећој скупини су својствене крстообразне цркве са надвишеним попречним бродом.

Наводећи прва систематска испитивања византијског сликарства на Криту, која је извршио Б. Берола тридесетих године овога века, Калокирис износи да се број до данас сачуваних византијских цркава са фрескама знатно смањио и свео се на око 600 споменика. Аутор датује ове цркве и њихово сликарство углавном у венецијанско раздобље, само мањи број у други византијски период; сматра да су ове последње грађене за време византијске власти, а рестаурисане у доба млетачке власти. Због тога, неке од ових цркава имају и више слојева живописа. Уз овај одељак, аутор је прикључио хронолошке табле датованог живописа подељеног у групе: са непотпуним натписима, угребеним записима и цркве са два слоја живописа. Из ових натписа се види да се од краја XIII, а нарочито током XIV и XV века, поред имена ктитора појављују и имена сликара. Али, изузев имена, нису пронађени ближи подаци о пореклу ових уметника. Краће излагање о уметницима и ктиторима прати посебна листа са њиховим именима сачуваним на натписима.

Најобимније, друго поглавље књиге носи наслов — *Зидно сликарство.* У овом поглављу аутор је целокупно византијско сликарство сачувано на Криту, према иконографском садржају, разврстао у три групе: Христов, Богородичин циклус и циклус светитеља. Калокирис је у оквиру Христовог циклуса дао основна обавештења о свакој сцени Великих празника и илустровао их бројним фотографијама. Основне податке о сценама представља уобичајени распоред личности и, понекад, одступања од традиционалних решења у оквиру сцена и циклуса. У друге теме, аутор је сврстао разне представе Христа, Св. Тројице, евхаристичке сцене и Страшни суд. Одељак Богородичин циклус садржи иконографске анализе представа Богородице са малим Христом и сцена из живота Богородице и њених родитеља. У групи Циклус светитеља Калокирис је укратко изнео најопштије податке о представљању анђела, пророка, апостола, јеванђелиста, св. отаца, ђакона и светитеља. Завршни део друге главе сачињава иконографски распоред, направљен на основу уобичајеног смештаја сцена у највећем броју византијских цркава. Уместо напомена, овој глави је прикључена листа најбољих примера зидног сликарства, разврстаног по иконографском садржају и према географским областима, уз коју иде и мапа са скоро свим обрађеним споменицима. Иако је Калокирис обрадио велики број цркава, свакако да није дао коначни списак споменика

византијске уметности на Криту. Међутим, зачуђујуће је да аутор није ни поменуо постојање цркве св. Николе Мирамбелу, као ни постојање старијег слоја фресака у истој цркви, који потиче из времена иконоборства. Такође, нису уочене ни фреске, које су се у два слоја сачувале у Богородичиној цркви у месту Мириокефалу, од којих старије изгледа потичу из X—XI века.

Трећа глава — *Техника и карактер зидног сликарства* — садржи врло кратко испитивање начина исликавања лица, непокривених делова тела, одеће, позадине, однос светлости и сенке. Само у главним цртама и без удубљивања, изнесена су обележја и промене до којих долази у колориту, односу линије и боје, у времену од XII до XVI века. Како у односу према обради лица, тако и према сликању драперије, Калокирис издваја само промене настале у XIV веку, а које доноси образовање такозване — критске школе. Представљање простора у критском сликарству аутор сматра небитним елементом и посвећује му врло мало пажње, док према начину решавања односа светлости и сенке сликарство дели у више група. Тако, истиче да су у сликарству од XII до XIV века, осветљени делови сликани белим линијама, касније осветљавање је без тонског моделовања, још касније осветљавају се само главне личности, док су остале у сенци (такозвана критска школа), и на крају, боја се постепено затамњује у сенци, а светлост се приказује беличастим акцентима.

Према особинама, Калокирис одваја сликарство западног Крита у XV веку као производ угледања на старију уметност, а уз то даје листу „необично лепог живописа". Ликови неколицине светитеља окарактерисани су као хеленистички, док већина других ликова припада „критском типу". Зидно сликарство критског стила, тамних боја, према мишљењу Калокириса произашло је из раније сликаних икона, а утицало је посебно на иконе из каснијег раздобља. Тако на Дамаскиновој икони „Noli me tangere" анђео на престолу је сликан по узору на онога из Св. Фануриja у Валсамонеру, као што је и одећа Христова на исти начин обрађена. Битне одлике критског сликарства, као што су стилизација и једноставност, изнете су на крају овог поглавља. Стилизација је првобитно настала по угледу на источњачку уметност, док је касније била последица утицаја Цариграда, Солуна и Кападокије.

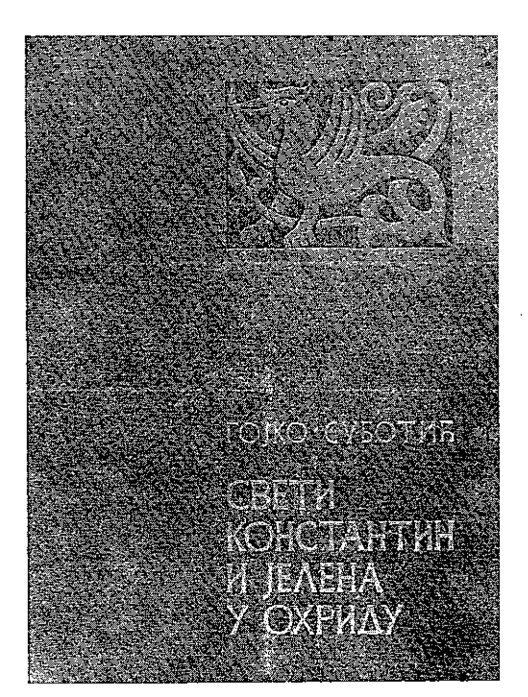
Последња глава носи наслов *Порекло и православност критског зидног сликарства*. Аутор истиче да венецијанска власт није утицала на непрекинути развој византијског сликарства на Криту. Испитујући иконографију, Калокирис налази порекло критског сликарства у уметности Кападокије. Такође, уочава иконографске паралеле са сликарством Мистре и сматра да мистарско и критско сликарство имају заједничке изворе у византијској престоничкој уметности. За неке од сцена критског сликарства из XIV века аутор налази везе са истовременим мозаицима и фрескама у Солуну, док у односу према остварењима на Светој Гори критско сликарство представља претечу. На основу тога што почетком XIV века у Србији раде уметници солунског порекла и зато што постоје сличности између сликарства Крита и Солуна, Калокирис изводи закључке о везама између уметности Србије и Крита. Следећи раније изнесено мишљење М. Хаџидакиса о сличности сликарства Св. Антонија у Вронтизију са Сопоћанима, цркве у Кардуљану са Лесновом, Богородице Гуверниотисе са Грачаницом, Калокирис наглашава вишеструке везе критског сликарства са Студеницом, Дечанима и Каленићем. За узор неких сцена у критским црквама, аутор сматра мозаике Кахрије и Фетије џамије.

Претпоследњи део четврте главе представља разматрање времена и начина настанка стила такозване критске школе. Полазећи од исхода до којих су дошли други научници, као што су Г. Мије и М. Хаџидакис, Калокирис објашњава цариградско порекло и развој критске школе преко уметности Кахрије џамије и Перивлепте у Мистри, њено даље ширење преко икона, и пуни развој видљив у манастирима Валсамонеру, Склаверохори, Авду. Даље следи кратак приказ цветања културе и уметности у XVI веку на овом острву, као и ширење овог стила у XVI и XVII веку на Светој Гори. Ову главу аутор завршава износећи супротност између венецијанског утицаја на друге гране уметности — као што су скулптура, поезија, позориште — и непрекинутог развоја православног, византијског сликарства на Криту у време млетачке власти, илуструјући ово листом византијских царева забележених на ктиторским натписима.

У врло кратком закључку, аутор је побројао само раније, у тексту изведене закључке.

Ова књига, која за тему има посебно значајну и врло бројну скупину споменика, раније мало изучаваних, представља важну подлогу за даља проучавања критског сликарства. Пре свега, обимна документација — фотографије, можда чак и превелики број табла и листи, као и иконографска анализа показују разноврсност тематике, стилских особености критског сликарства. Али, и поред великог броја споменика које је испитивао или само поменуо, Калокирис није дао потпуни списак и преглед споменика византијског сликарства који постоји на Криту. Такође, наведене парале критског и српског сликарства не би могле да буду прихваћене. У односу између византијског сликарства на Криту и у Србији постоје само опште стилске сличности какве садрже и неки други истовремени споменици, а никако праве паралеле. Употпунивши ново издање своје књиге квалитетнијим фотографијама, аутор у тексту није узео у обзир новија изражавања везана за критску уметност. Архивска грађа, коју је у два наврата издао М. Катапан, а која се односи на податке о критским сликарским радионицама и мајсторима, допунила би и изменила поглавље о уметницима. Штета је, исто тако, што више пажње није посвећено испитивању стила сликарства на Криту, с обзиром на временски дуго раздобље непрекинутог развоја сликарства, на појаву сачуваних фресака из времена из којих у другим областима нису сачувани споменици византијског сликарства. Било би веома корисно и да су тек набројане паралеле — како за иконографска решења, тако и за стилска обележја — разрађене и тиме показано право место критског сликарства у византијској уметности.

Мирјана Глигоријевић



Гојко Суботић

Свети Константин и Јелена у Охриду

Изд. Институт за историју уметности Филозофског факултета
Монографије I
Београд 1971

112 стр. текста + 23 стр. резимеа на франц. језику + 43 цртежа у тексту + 10 цртежа распореда зидног сликарства + 54 слике фресака и икона у црнобелој техници

Као прва књига коју је издао новоосновани Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, монографија о једној малој охридској цркви заслужује посебну пажњу. Одмах се може рећи да је у питању изузетан рад како по методу истраживања, тако и по модерном начину издавања научне документације. Реч је, дакле, о заиста савременој монографији једног средњовековног споменика културе.

У првом делу, који носи наслов „Ктитори", расправља се, на основу историјских извора, великог броја портрета насталих у различита времена, као и на основу списка имања, о историји подизања и живописања храма, као што се анализује и друштвени положај ктитора у охридској средини крајем XIV и у првој половини XV века. Тиме се, коначно, утврђује време настанка цркве и њеног сликарства, које је, последњих деценија, било предмет спора. Тај историјско-социолошки део Суботићеве књиге пун је неуобичајених познавања прилика у Охриду, његовој Цркви и друштву, чему је и са писац, овом књигом, веома много допринео.

У другој глави, под називом „Архитектура", врло се помно описује грађевина, разматра њена унутрашња хронологија, одвајају првобитни делови здања од оних потоњих, да би се, на крају, нашле аналогије за необичан тип храма с попречним надвишеним сводом, како у византијској тако и у западњачкој архитектури нешто ранијих времена. Питање настанка и ширења овог типа грађевине, посебно расправљано у делима А. Орландоса

и Г. Сотириуа, добило је у Суботићевој монографији нове драгоцене прилоге, поготову приликом расветљавања постанка градитељског типа. У ову главу књиге улази и проучавање дрвених врата и дрвеног обојеног иконостаса, као и првобитних веома драгоцених икона храма. Датовања су ту изведена поуздано, а наведене аналогије у потпуности одговарају.

Трећа глава посвећена је испитивању зидног сликарства. Опис тематике ту је потпун, хронологија настанка двеју главних целина, оне из краја XIV века и оне из XV столећа, утврђена је с великом прецизношћу, а место мајстора у оквиру охридског сликарства сасвим је сигурно одређено. Ту је, најзад, расправљен и однос између архитектуре и сликарства цркава Константина и Јелене, с једне стране, и Богородице Болничке, с друге; наиме, после пажљивог упоређивања, утврђено је да је црква Константина и Јелене послужила као узор цркви Богородице Болничке.

Уз ову главу, као њено проширење и природан наставак, долазе две посебне главе, заправо две одвојене студије: „Белешке из иконографије" и „Натписи". У првој студији разрешена су најсложенија питања иконографије. Полазећи од претпоставке да су поједине иконографске теме већ одавно у науци одгонетнуте, писац се није упуштао у целокупну иконографску анализу фресака. Задржао се на ретким иконографским приказима или циклусима као што су: Света Тројица у попречном своду, пророци и извори за текстове које држе у рукама, сцене из живота патрона храма, житије св. Параскеве. Успешно разрешење ових изузетности у византијској иконографији, за које је било потребно познавање великог броја споменика са подручја православног света, допринело је не само утврђивању значења и смисла сликарства у цркви св. Константина и Јелене, него је расветлило и идеологију Охридске цркве на крају XIV и у средини XV века.

У поглављу о натписима на фрескама писац је показао и своја посебна знања о изворима који су стајали на располагању мајсторима средњовековног сликарства, нарочито онима који су радили на грчком језичком подручју.

Да би написао тако успелу монографију, са знатним новинама у методу истраживања и у приступу, али и пуну открића, Суботић је морао применити сложени поступак и владати различитим дисциплинама хуманистичких наука: историјом, филологијом, социологијом, литургиком, историјом уметности. Та интердисциплинарност је довела до плодних исхода, а њена примена отворила је, не само писцу монографије, један од могућних путева којим се, у овом тренутку, крећу неки од млађих испитивача историје византијске уметности у свету.

Војислав Ј. Ђурић

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 6, 1975.

Editeur:
Institut d'histoire de l'art
Faculté de philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

Redaction:
Vojislav J. Djurić, Milan Ivanović, Vojislav Korać et Anika Skovran

Redacteur en chef:
Vojislav J. Djurić

Sommaire

Articles

Témoignages

Livres

Ова свеска штампона је средствима
Републичке заједнице за научни рад СР Србије.

Преводи: *Мила Ђорђевић*
Лектор: *Оливера Ђурић*
Изглед часописа: *Светислав Мандић*
Опрема: *Драгомир Тодоровић*
Вињете: *Драгомир Тодоровић*
Штампарија: „Научно дело", Београд,
Вука Караџића 5
YU ISSN 0350—1361

РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ